Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy
Dějiny české literatury a literární teorie

Karel Kolařík

Věčné jinošství Jiřího Karáska ze Lvovic

(The Eternal Boyhood of Jiří Karásek ze Lvovic)

Disertační práce

Vedoucí práce:
Doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

Praha
2012

Za trpělivé a vstřícné vedení práce a mnoho dobrých rad děkuji Doc. PhDr. Danielu Vojtěchovi PhD.

Za poskytnutí různých materiálů děkuji pracovníkům Literárního archivu Památníku národního písemnictví, Archivu hlavního města Prahy, Archivu Národní galerie a Poštovnímu muzeu; za zpřístupnění deníků Anny Lauermannové děkuji Tereze Riedlbauchové.
S vděkem vzpomínám i přátel a kolegů, s nimiž jsem mohl o různých oblastech svého tématu diskutovat, především Vratislava Färbera, Mirka Kováříka, Petra Kovaříka, Aleše Zacha, Gustava Erharta a Aleny Petruželkové.

V neposlední řadě náleží velký dík mým rodičům za pochopení a podporu.

Prohlašuji, že jsem disertační 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 Praze dne 26. března 2012 *Karel Kolařík*

Abstrakt

Cílem disertační práce je přiblížit život a dílo Jiřího Karáska ze Lvovic prostřednictvím rozboru jeho životního stylu, tj. způsobu, jakým organizoval svůj život, estetizoval jej a individualizoval. Karásek se dlouhodobě snažil formovat svou existenci – v souladu s inspirativními pojetími soudobých i předcházejících myslitelů a umělců (mj. Oscar Wilde, Walter Pater, Maurice Maeterlinck) – jako umělecké dílo. Zdůrazňoval jeho integritu a orientaci ke kráse. Ve shodě se svým estetickým zaměřením (a uměleckým dílem) podmiňoval krásu smutkem a bolestí a snažil se i v obrazu svého života zdůraznit melancholickou krásu, jednotu v nejednotě. Za tím účelem pak akcentoval především rozkladné, krizové prvky a navozoval dojem neúspěšného, sebezničujícího úsilí dosáhnout vysokého životního ideálu, což odpovídalo jeho tragickému pojetí umělce, obětujícího se vlastnímu dílu.

Karáskovu životnímu stylu se přibližuji prostřednictvím pojmů jinocha a (věčného) jinošství, jichž Karásek ve svém díle využil jako symbolů bolestně krásné krizové existence. Jinocha v souladu s jeho romantickým a symbolistním výkladem charakterizuji jako postavu vymezující se vůči skutečnosti (dobovým pravdám, zvykům, pravidlům), osamocenou, jedinečnou a snažící se utvořit nový svět – jen ze sebe sama, z vlastní imaginace a touhy. Věčné jinošství je stavem, v němž jedinec není schopen či ochoten podřídit se stávajícím (dospělým) normám, proti nimž staví svou nejednotu (věčnou krizi) jako alternativu, která mu umožňuje důsledněji uplatňovat a rozvíjet vlastní jedinečnost a poskytuje mu větší množství možností při konstruování vlastního života.

V první části práce jsou podrobně (a v širším kontextu) rozebrány pojmy jinocha a jinošství jako estetické fenomény. Představuji různá umělecká a kulturní pojetí jinošství, která se významně uplatňovala při jeho estetické výstavbě (např. jinoch Karla Hynka Máchy či Jana Preislera nebo starořecké jinošství). Novost a vůli k tvorbě vlastních světů, odvíjející se od krizového prožívání, pak představuji na příkladu dekadentního symbolismu. Následně pak rozebírám klíčové krizové aspekty Karáskova životního stylu (minulost, přátelství a umění).

Ve druhé části práce pak představuji Karáskův estetismus v souvislosti s předcházejícími i soudobými estetickými přístupy a podrobněji jej popisuji. Analyzuji například Karáskovy tematizace koncepcí krásného života (a jejich krachů), jeho korespondenční styl a způsob, jakým transformoval svůj život a minulost ve svém vyprávění a memoárových textech.

Souběžně reflektuji také Karáskovo literární dílo. Například v souvislosti s charakteristikami dekadentního symbolismu a věčného jinošství pojednávám o vybraných aspektech jeho básnické poetiky, sleduji tematizaci jinošství v jeho díle, představuji jeho literární kritiku či rozebírám jeho autobiograficky laděný román *Ztracený ráj*. Své pojednání zasazuji do širšího uměleckého a kulturního kontextu a podkládám podrobným studiem Karáskova literárního díla a životopisu. Zohledňuji variantnost jeho děl i výroků a mnohdy vycházím z dosud nepublikovaných a nereflektovaných archivních materiálů.

Klíčová slova:

česká literatura, dekadence, symbolismus, fin de siècle, Jiří Karásek ze Lvovic, Jan Preisler, Julius Zeyer, jinoch, jinošství, životní styl, krize, stylizace, interiér, estetismus, dandysmus, literární kritika, literární poetika, korespondence, vzpomínky.

Abstract

The thesis attempts to describe the life and work of Jiří Karásek ze Lvovic through an analysis of his lifestyle, i.e. the way in which he organized, embellished and individualized his life. Karásek sought to shape his existence as an artwork, in accordance with the inspirational concepts of the contemporary and antecedent thinkers and artists (e.g. Oscar Wilde, Walter Pater and Maurice Maeterlinck). He accented its integrity and orientation towards beauty. In accord with his aesthetic vision (and his literary work) Karásek conditioned beauty with sadness and pain and attempted to emphasize melancholic beauty, unity in disunion. For that purpose he would accentuate particularly the disintegrative, critical elements, evoking the impression of unsuccessful, self-destructive endeavor to reach life's high ideal. This corresponded with his tragic concept of the artist immolating himself for his Art.

I approach Karásek's lifestyle through the use of the terms *youth* and (*eternal*) *boyhood*, which Karásek himself employed as symbols of mournfully beautiful existence in his literary work. I define a youth – in accordance with the romantic and symbolist interpretation – as a person at odds with reality (contemporary truths, customs and rules), a solitary, unique being, trying to construct a new world – only from his Self, from his imagination and desires. Eternal boyhood is a state, in which the individual is either unable or not willing to conform to the current (adult) norms and confronts them with his dissent and eternal crisis as an alternative, which enables him to invoke and develop his uniqueness more consequently and provides him with more possibilities for constructing his own life.

The terms youth and (eternal) boyhood are closely (and in a wider context) analyzed as aesthetic phenomena in the first part of the thesis. I present various artistic and cultural concepts of youth, which have proved relevant in their aesthetic construction (e.g. youths in works by Karel Hynek Mácha or Jan Preisler, the Greek youth). I then focus, on the example of decadent symbolism, on novelty and one's will – springing from critical experiences – to create one's own worlds. Consequently I analyze key critical aspects of Karásek's lifestyle (his past, friendships and art).

In the second part of the thesis I focus on Karásek's aestheticism in connection with both past and contemporary aesthetic attitudes, and describe it in greater detail. For example, I analyze Karásek's reflections on the notions of beautiful life (and its failure), his epistolary style, and the way in which he was transforming his life and personal history in his narration and memoirs.

In parallel I also reflect Karásek's literary work. I address, for example, selected aspects of his poetry in connection with the characteristics of decadent symbolism and eternal boyhood, I follow the topic of youth in his work, present his literary criticism and analyze his autobiographical novel *Ztracený ráj* (*Paradise Lost*). My study is set in a wider artistic and cultural context and supported by detailed research of Karásek's literary work and biography. I also take into account variants of his works and utterances, and often make use of previously unpublished archival materials that have not yet been reflected upon.

Key words :

Czech literature, decadence, symbolism, youth, fin de siècle, Jiří Karásek ze Lvovic, Jan Preisler, Julius Zeyer, boyhood, lifestyle, crisis, stylization, interior, aestheticism, dandyism, criticism, poetics, correspondence, memories.

0. Obsah

0. Obsah (s. 8)

1. Úvod (s. 10)

2. Věčné jinošství (s. 18)

2. 1. *Ztracený ráj* (s. 18)

2. 1. 1. Román a jeho hrdina (s. 18)

2. 1. 2. Imaginární autoportrét (s. 23)

2. 2. Jinoch a jinošství (s. 28)

2. 2. 1. Jinoch (s. 28)

2. 2. 2. Noc jinošství a ztracený Ráj (s. 37)

2. 2. 3. Jiný svět, jiná krása: jinošství a dekadentně symbolistní estetika (s. 44)

2. 2. 3. 1. Jiný svět (s. 45)

2. 2. 3. 2. Dekadentně symbolistní estetika (s. 49)

2. 2. 3. 3. Šílenství (s. 62)

2. 2. 4. Žena ve ztraceném Ráji (s. 75)

2. 2. 5. Jinošství v díle Jiřího Karáska ze Lvovic (s. 79)

2. 3. Věčné jinošství Jiřího Karáska ze Lvovic (s. 90)

2. 3. 1. Jinoch v agónu: jinošství vítězící i tragické (s. 91)

2. 3. 2. Věčné jinošství (s. 103)

2. 3. 3. Dialogy s minulostí (s. 118)

2. 3. 4. Přátelství (s. 121)

2. 3. 5. Umění (s. 143)

2. 3. 5. 1. Umělec (s. 143)

2. 3. 5. 2. Agónistés: Karáskova kritická koncepce (s. 157)

2. 3. 5. 3. Obrana umění (s. 165)

2. 3. 5. 4. Karáskova koncepce umělecké tvorby (s. 170)

3. Estetismus: život jako umělecké dílo (s. 188)

3. 1. Návraty k jednotě (s. 188)

3. 2. Dandysmus a estetismus (s. 202)

3. 2. 1. Podoby dandysmu (s. 202)

3. 2. 2. Dandysmus Manfreda Macmillena: život jako fikce (s. 207)

3. 2. 3. Estetismus Oscara Wildea (s. 214)

3. 3. Estetismus Jiřího Karáska ze Lvovic (s. 221)

3. 3. 1. Krásný život (s. 221)

3. 3. 2. Mlčení i hlas Jiřího Karáska ze Lvovic (s. 242)

3. 3. 3. *Upřímné pozdravy*: proměny Karáskova korespondenčního stylu (s. 252)

3. 3. 4. Estetizace minulosti (s. 257)

3. 3. 5. Ulice a byt: veřejné a soukromé světy (s. 272)

4. Závěr (s. 293)

5. Prameny a sekundární literatura (s. 297)

5. 1. Prameny (s. 297)

5. 1. 1. Vlastní práce Jiřího Karáska ze Lvovic (s. 297)

5. 1. 2. Další tištěné prameny (s. 303)

5. 1. 3. Archivní prameny (s. 317)

5. 2. Sekundární literatura (s. 318)

1. Úvod

První pokusy usouvztažnit život a dílo Jiřího Karáska ze Lvovic vznikaly již za jeho života, nejprve při literárněkritické konkretizaci jeho děl, později v samostatných monografických esejích, které částečně podnítila nová autorská redakce jeho dosavadního díla ve spisech vydávaných Aventinem od roku 1921. Jako jeden z prvních se o to pokusil Jetřich Lipanský roku 1929 v útlé knize *Jiří Karásek ze Lvovic*. Stručně shrnul dosavadní Karáskovu biografii a literární tvorbu a charakterizoval Karáskovu osobnost jako introvertní, uměnímilovnou a melancholickou.[1] Lipanského výklad podléhá Karáskově osobní i literární sugesci, což je patrné již z jeho lyrizujícího jazyka: nekriticky přejímá Karáskovy informace a jeho literární (především básnické) dílo vykládá jako výrazně autobiografické. Tyto rysy lze (v různých kombinacích) nejednou shledat i v studiích některých pozdějších badatelů.[2]

Od šedesátých let – po ideologicky motivovaném odhledu literární historie od témat souvisejících s dekadentním symbolismem – pak bylo napsáno množství prací, analyzujících především Karáskovu literární poetiku (básnickou, prozaickou a dramatickou) či zpřehledňujících vybrané fáze a události jeho života.[3] Některé přínosné analýzy přitom vyšly jako součást šíře zaměřených pojednání (například v monografiích Miroslava Červenky o českém verslibrismu[4]).

V menšině zůstávají pokusy vystihnout jeho osobnost, resp. reflektovat souborně celek jeho života a díla.[5] Jejich autoři většinou akcentovali Karáskovu příslušnost k českému dekadentně symbolistnímu proudu, od něhož odvozovali jak jeho poetiku, tak životní postoje.[6] Přestože upozornili na mnohé podstatné rysy jeho života, například na jeho poměr k umění či nesoulad se skutečností, a spojili je s některými událostmi, nezohledňovali (dostatečně) jeho mnohotvářnost, což se nejednou projevilo i v jejich výkladu Karáskových sebereflexí: zneklidňující napětí mezi obrazem a maskami harmonovaly jako (zvnitřněnou) dekadentní pózu, nikoliv jako určitým způsobem

[1] „Již jako hoch sní o kněžství, jemuž je určen snad osudově, neboť třebaže se nestal knězem církve, přece jakoby po celý svůj život byl předurčen k jakémusi kněžství symbolickému, jímž působí i na své čtenáře. Zdá se, že od mládí již jej sledují pustota a zápol snů se skutečností.“ (LIPANSKÝ 1929: 8)

[2] Srov. např. GRUBHOFFER 2006, MĚŠŤAN 2002.

[3] Ačkoliv některé práce byly napsány a publikovány (oficiálně i ineditně) ještě v období komunistické totality, odborný zájem o Karáskovo dílo a život významně vzrostl po roce 1989, což souviselo s celkovou proměnou literárněhistorického pohledu na problematiku fin de siècle, srov. VOJTĚCH 2003. Podrobný přehled dosavadní literatury o Jiřím Karáskovi podává Roar Lishaugen, viz LISHAUGEN 2008: 17-20.

[4] Např. ČERVENKA 1963, 1991b, 2001.

[5] Srov. např. MED 1984, 2001 nebo POHORSKÝ 1977.

[6] MED 1984: 14-15.

orientovaný životní styl, který obsahuje (a zvýznamňuje) i prvky rozporné se svou převažující tendencí.

Cílem této práce je přiblížit život a dílo Jiřího Karáska ze Lvovic především prostřednictvím rozboru jeho životního stylu. Životní styl je styčným bodem Karáskova literárního umění a života a jeho rozborem je možné obojí nahlížet a představit v souvislostech. Karásek po celý život vystupoval jako umělec, nadto vyznávající prožitost, niternost umění, a s touto svou „rolí" spojoval – přímo či nepřímo – všechny ostatní. Nadto tematizoval-li svá konkrétní díla ve veřejném soukromí, vztahoval je přímo ke svému životu, přesněji: podmiňoval je svým psychickým či spirituálním rozpoložením či potřebou esteticky formulovat svůj světový názor. Jeho práce tedy zpravidla korespondovaly s jeho osobní stylizací, odrážely jeho prezentované duchovní či osobnostní hledání, nebo dokonce rozvíjely paralelní životní koncepce (např. dandysmus v *Románu Manfreda Macmillena* nebo různá pojetí duchovního života v *Gotické duši*). Jeho lyrické dílo pak rovněž artikulovalo podobné životní pocity, jaké zaznívaly v jeho korespondenci či v důvěrných hovorech. Jeho esejistika, především statě věnované světovým autorům, jichž si vážil, svým selektivním charakterem odrážela Karáskovy osobní preference (výklady, blížící se „imaginární portrétům", exponovaly zvýrazněním určitých vybraných znaků (a opomenutím jiných) příbuznost mezi kritikem a reflektovaným, blízkost hledisek a vkusu). Umělecká, resp. kritická tvorba tak poskytovala jeho životní praxi další pokusné území, které také ovlivňovalo jeho veřejný obraz,[7] mj. i díky jeho autobiografickým výkladům vlastních literárních děl.[8]

Životním stylem zde rozumím princip organizace lidské existence, který ji směruje k jasnému či intuitivnímu životnímu vzoru a přetváří ji v plnohodnotný Život, jenž pak styl zosobňuje, resp. manifestuje. Chápu jej jako nástroj i proces, plán i realizaci, ideál i cestu za ním a v oblasti jím kultivované zahrnuji jak lidské chování, tak tvorbu, jak nitro

[7] K autobiografickým výkladům dekadentně symbolistního umění motivoval již požadavek dekadentně symbolistního umění „vidět svět prostřednictvím vlastního nitra a duše." (URBAN 2007a: 13)

[8] Ztotožnění lyrického subjektu s autorem je pochopitelně zavádějící; již proto, že oba existují v jiných realitách, jak poukázal mj. Vladimír Macura: „[…] mezi psychofyzickou reálností tvůrce a subjektem díla budovaným v básni je větší či menší, ale vždy zásadní rozestup. Tento rozestup je dán konečně již tím, že subjekt mluvčího jako fakt jazykový a textový funguje nutně „v jiné realitě", podrobuje se okamžitě obecným zákonitostem výstavby jazykového projevu a literárního textu zvláště, a proto se také nutně utváří ve vazbě k literární tradici nebo k normám ustalujícím se v přítomném literárním dění apod." (MACURA [1993]: 38). Nicméně autobiografizující efekt svého díla (najmě lyrického, ale zdůrazněním některých předobrazů i prozaického, především v Románech tří mágů) Karásek exponoval.

člověka, tak jeho obraz (resp. sebeprezentaci[9]). Umožňuje mi to podrobněji nahlédnout relace mezi Karáskovým estetickým hlediskem a formováním životního díla i drolit sledovanou zvrstvenou životní linii na dílčí úseky – myšlenky, obrazy, činy, (tematizované) emoce… – a na nich sledovat jejich eventuelní uplatnění ve výstavbě Karáskova života-uměleckého díla. O Karáskově životním stylu píši jako o estetismu. Tento pojem zde definuji úžeji jako tvořivý postoj k životu, exponující jeho estetickou dimenzi. Jeho smyslem je povýšit lidskou existenci na umělecké dílo, a to základní orientací ke Kráse a integritou (jednotou vnitřního a vnějšího).

Přihlížím přitom k významnosti stylu na přelomu devatenáctého a dvacátého století, zesilované obecně reflektovaným nesouladem individuality a skutečnosti, pocitem nesvobody, potlačení či pozbývání identity. Styl očišťoval život od nánosů konvencí, osvobozoval jej od ne-vlastního, cizorodého, zatěžujícího a zdůrazňoval v jeho výstavbě to subjektivní a jedinečné. Podobně jako jazykový projev nabývá stylem určitého řádu, tak i život povstával z běžné stereotypní existence omezené všeobecně sdílenými pravidly a standardy a manifestoval svou utvářenost jako projev tvůrcovské, umělecké vůle.[10]

Důsledně uplatňovaný styl měl životu vtisknout řád. Mohl zrušit dualitu vnějšího a vnitřního a sladit chování člověka s jeho nitrem, ale na druhou stranu také nitro chránit maskou či sérií masek střídaných podle prostředí a případně i tuto možnou variabilitu

[9] Pojem sebeprezentace užívám v souladu s pojetím Ervinga Goffmana ve významu záměrného vytváření vlastního obrazu s cílem působit určitým způsobem na konkrétní publikum (tzv. *impression management*). Srov. GOFFMAN 1999. Východiskem je teze o soustavném – vědomém i nevědomém – hraní člověka, tj. o budování a naplňování konkrétních rolí v určitých prostředích. Goffman nazývá takové jednání *představením* (*performance*) a jeho složky/znaky *fasádami* (*front*). Představení je „veškerá činnost, kterou jednotlivec provádí v době vyznačující se jeho trvalou přítomností ve společnosti konkrétního souboru pozorovatelů a která má na pozorovatele nějaký vliv." (ibid.: 29) a fasádu definuje jako tu „část představení, která slouží obecným a ustáleným způsobem k výkladu situace pro ty, kdo představení sledují. Fasáda je tedy standardní výrazové zabarvení, které jednotlivec záměrně či mimoděk užívá během svého výkonu." (ibid.: 29) Srov. též konkrétní aplikaci Goffmanových tezí na historickou látku – BURKE 2007.

[10] Luboš Merhaut ve své monografii *Cesty stylizace* zdůrazňuje význam stylu ve zmíněném období a spojuje jej se „vzrušeným hledáním vztahu k realitě (MERHAUT 1994: 9), svářícím se se soudobě dominantním positivismem a materialismem: „Touhy po seberealizaci a tvůrčí otevřenosti, po nalezení jistot a vlastní identity nerozlučně doprovázel proces uvědomování a zdůrazňování osobitého *stylu*, v umění i v životě: jako největší obrany před úpadkem., známky čistoty a vznešenosti, jako střetu vášně i sebekontroly, jako svrchované síly a vrcholného atributu poezie v širokém slova smyslu i jako dynamizujícího prvku a zároveň požadavku doby." (ibid.: 9) Na příkladu umělecké tvorby zdůrazňuje schopnost stylu individualizovat a manifestovat tvořitelské schopnosti člověka, tj. jeho nezávislost na daném a způsobilost překonávat je vlastní vůlí: „Dobový pocit ztráty identity v rozpadajícím se a znejisťujícím světě souvisel se vzrůstající aktivitou i tajemností jazyka o sobě; styl jako způsob utvářenosti a vyjádření se stal také možností, jak svět přechodně integrovat, jak spiritualisticky překonávat nejistotu a relativitu existence, jak vytvářet iluzi autonomie. Stával se maskou, i předpokladem nekonvenčnosti a významové hloubky, podněcoval obsese kultem krásy. […] Právě tím, že vytváření stylu zahrnovalo také rysy předstírání, bylo odrazem způsobu bytí v totalitě uměleckého díla. proti rigidnímu pojetí realismu byl zároveň styl nahlížen jako znamení autorské vůle […]." (ibid.: 10)

zohledňovat a vystavovat. Nesoustavnost a mnohotvářnost mohly mít estetický přínos v kvantitě a rozmanitosti dojmů, které proteovský subjekt přijímal, i v tajemné, neproniknutelné hře pravdy a přetvářky, upřímnosti a předstírání, již jeho chování projevovalo.

Vědomí (přítomnosti) stylu, především u těch estetických životních realizací, které manifestovaly svou utvářenost nebo přiznávaly svou masku (např. proměnami komunikačního stylu či výslovným upozorněním od-maskovaného), vedlo pozorovatele k otázce po pravdivosti výrazu (obrazu), po prožitosti stylizace, přesněji: po totožnosti vnitřního (prožívaného, myšleného, sněného) a vnějšího (prezentovaného), soukromého a veřejného. Odkrytím masky subjekt připouštěl (a upozorňoval na) svou dvoutvářnost, a prozrazoval tak jednak mnohost svých komunikačních koncepcí, z nichž aktuální prezentoval jako upřímnou, a současně exponoval svou snahu „stylizovat se" a (vědomě či nevědomě) ji poskytoval jako klíč ke čtení své osobnosti jako činného díla, neustále se proměňujícího, jehož pravda je navždy skrytá, neboť se svým zveřejněním stává další možnou maskou.

Dynamická proměnlivost či nesourodost prostředků a masek uplatněných při formování Života naznačovaly převahu rozkladných krizových elementů nad vnitřní integrující silou, nicméně tuto exponovanou nejednotu bylo lze také vykládat jako „integraci naruby", jako vůli k věčné nestálosti, umožňující trvalý a libovolný růst.

Záměrné podvolení diletantní[11] snaze nepoutat se předem vytčenou životní drahou, jedním plánem a proměnit svůj život ve zdroj rozličných (i protichůdných) estetických podnětů upevňovalo hédonistický postoj k životu, který ilustruje například tzv. *estetické stádium* lidské existence, jež Søren Kierkegaard charakterizoval hlubinnou rozporností, ovládající lidský život a povzbuzující k hledání nových požitků.[12] Vedle toho ovšem tato dezintegrace mohla vyjadřovat také krizi, neuspokojitelné, frustrující hledání, plné nenaplněných nadějí a nečekaných zvratů, které mohlo být cíleným výsledkem (či

[11] K pojmu *diletantismus* viz především STANĚK 2007. Viz kapitolu 3. 1. Návraty k jednotě.

[12] Srov. výklady Jiřího Olšovského („Pro estetické stádium a život estetika je především charakteristický neustálý pohyb, nestálost existence, rozporuplnost niterného bytí. Tento rozpor zároveň umožní estetikovi jít eventuálně i dál, […] anebo v onom rozporu zůstat, prodlévat nadále v nestabilitě a diskontinuitě svého života. […] V požitku je nacházen smysl života." OLŠOVSKÝ 2000: 34) a Josefa Vojvodíka („Ve stadiu estetické existence […] se člověk ocitá tehdy, když si uvědomuje, kolik možností existence má, aniž by se však nějaké chopil. Svoji existenci v jistém smyslu „redukuje" na nečinný požitek, který nepožaduje žádnou odpovědnost za dané možnosti existence, s nimiž člověk pouze experimentuje. […] Je pouze jednou z možností a člověku je dána svobodná vůle, aby se pro ni rozhodl, nebo ji odmítl." VOJVODÍK 2004: 11-12).

součástí) životního stylu, a to takového subjektu, který se bránil možnému ustrnutí, resp. který na své životní cestě nemínil zakotvit.

Pojem krize je v této práci užit ve významu destabilizovaného stavu, který člověka postihuje buď lokálně, nebo komplexně a zbavuje jej původního přesvědčení a jistot. V souladu s myšlenkou Reného Thoma (THOM 1992),[13] že určitý stav může být krizí jen tehdy, kdy je jako krize pociťován, podmiňuji krizi jejím prožitkem. Diagnóza stavu jako krize tedy přísluší vždy konkrétnímu jedinci. Nemůže-li být krize objektivně kvantifikovatelná (například umělecká krize, viz BIAŁOSTOCKI 1992: 131-133[14]), opravňuje takovou diagnostiku sám subjekt, který ji prožívá a takto vykládá.

Na rozdíl od Thoma ovšem neodmítám ideu *permanentní krize*.[15] Přestože je krize tranzitivním stádiem a nedílně spojena se zkušeností či představou (ideálem) normality (stability), nemusí vyústit v konečný návrat do původního stavu (či do podobně stabilního stavu) nebo v definitivní katastrofu. Návraty do původních rovin mohou být jen krátkodobé a katastrofy nedevastující, a tedy mohou krizi spoluutvářet. Stabilní i katastrofické fáze tedy mohou být dílčími etapami jedné dlouhé (*permanentní*) krize.

Jakékoliv uvažování o trvalosti v souvislosti s lidským životem pochopitelně omezuje vědomí tělesné pomíjivosti. Zakončí-li ovšem krizi smrt člověka, je oprávněné mluvit o ní jako o trvalé. Motivy ztráty, marnosti či zániku (jakož i dalších negací, viz KOSELLECK 1992) zásadní měrou spoluutvářejí vědomí krize, což i Thom ve svém výkladu akcentuje: „Krize obvykle ponechává subjektu čas a prostředky k jednání, a také ho nutí jednat, aby přežil. […] V krizi je každý subjekt, jehož stav, který se projevuje zdánlivě bezdůvodným oslabením jeho regulativních mechanismů, je tímto subjektem samotným vnímán jako ohrožení vlastní existence.“ (THOM 1992: 24) Zánik, definitivní rozpad, kterým krize vrcholí, je tedy implicitně přítomný v jejím průběhu, je při něm ohlašován, anticipován, resp. je mu vzdorováno – a svým způsobem

[13] Srov. též: „[...] každá krize je v poslední rovině krizí člověka. V hodině krize se člověk ocitá tváří v tvář alternativě: buď dokáže okamžik slabosti překonat, nebo sám klesne přemožen. V krizové situaci se stává příkazem chvíle soustředit veškerou sílu na to, co je podstatné, co vyžaduje určité rozhodnutí, na němž závisí další osud člověka.“ (TISCHNER 1992: 69)

[14] Jan Białostocki přímo zdůrazňuje nutnost historického odstupu pro identifikaci umělecké krize: „Zda máme to, co se dnes ve světě umění děje, pokládat za krizi anebo za nový počátek, bude možné s konečnou platností rozhodnout teprve tehdy, až dosáhneme bodu, který umožní historickou perspektivu. Máme sklon k tomu, vnímat současnou situaci jako krizi, protože naše myšlení je ještě v zajetí tradičních myšlenek, norem a hodnot. Budeme možná muset své myšlení změnit, abychom získali nový zorný úhel, v němž se současné umění ukáže prostě jako cosi, co je přiměřené modernímu světu a jeho problémům.“ (BIAŁOSTOCKI 1992: 126)

[15] „Mluvit u subjektu o permanentní krizi je právě tak absurdní jako mluvit v politice o permanentní revoluci.“ (THOM 1992: 25)

je tedy její součástí.[16] Nadto podmiňuje-li přítomnost (existenci) krize vnímatelův prožitek, pak by měly být zohledněny i jeho aspekty, mezi nimiž může být rovněž přesvědčení o trvalosti prožívané krize.[17] Podobně může být obraz takového stavu vyvoláván (tj. neprožíván, ale exponován jako prožívaný), může být například výrazem esteticky motivované idey.[18]

Symbolem „krásné krize" je jinoch. Jinošství v romantické a symbolistní interpretaci zosobňuje současně cizinectví, vyhnanectví, jinakost, nesoulad, hledačství a vzdor.[19] Jeho estetický potenciál tkví tedy vedle tragické či melancholické krásy osamoceného individua také v jeho otevřenosti novému. Nedůvěra v obecné, zavedené pravdy (a ve sdílené, stereotypní obrazy a výklady světa) podněcuje jinocha k hledání pravdy vlastní a k nahrazení pozbytého světa světem novým. Jinošství ovšem nemusí podmiňovat

[16] Reinhart Koselleck vykládá pojem krize v souvislosti s významovou škálou starořeckého pojmu *krisis*, který zahrnoval definitivnost, konečnost, jako pojem dějinný, přičemž definuje trojici sémantických modelů: krizi coby katalyzátor dějin doplňují dva výklady, které implikují eventuelní konečnost, resp. nekonečnost krizového procesu. Jeden vykládá dějiny jako „trvalou krizi. […] Formálně tu jde o jakousi časově imanentní podobu posledního soudu probíhajícího permanentně a bez ustání." (KOSELLECK 1992: 50-51), druhý chápe krizi jako „vůbec poslední krizi dosavadních dějin" (ibid.: 50), Koselleck u něho připouští (přes jistou utopičnost) možnost naplnění v souvislosti s akcelerací dějinných událostí, populačního růstu a rozšiřování zbraní hromadného ničení (ibid.: 54-56).

[17] To ostatně může mít i objektivní oporu – např. v zdravotním stavu. Petr Kouba v této souvislosti poukazuje na schizofrenii: „Schizofrenik je vystaven stále se vracejícím katastrofickým situacím, jež způsobují celkovou desintegraci jeho tělesné syntézy. Jednota tělesného schématu a v důsledku toho i jednota zkušenosti se ve schizofrenii rozkládá. Tělesné disekvilibrium je tu natolik radikální, že vede k celkovému rozpadu světa, jehož horizont ztrácí pevné kontury a začíná být volně přístupný halucinačním představám." (KOUBA 2005: 160)

[18] Myšlenku eventuelní trvalé krize vyslovuje například Józef Tischner, a to v souvislosti se současnou civilizací: „Povaha krize naší epochy ukazuje spíše na to, že krize je nejtěsněji srostlá s naším světem, že je mu takříkajíc imanentní. Náš svět a jeho vývoj mají svůj počátek v krizi, podobně jako melodie jej má v nástroji." (TISCHNER 1992: 75) Přínos uvažování o permanentní krize připouští (ač s výhradami) Paul Ricoeur – na příkladech filosofických koncepcí Paula Landsberga, Emmanuela Mouniera a Erica Weila, např.: „Třeba u Paula Landsberga je osoba líčena dramaticky jako zmítaná mezi silami života, které ji táhnou k temné extázi, a duchovními silami, které ji pozvedají k extázi vyšší. Krize je to, co je mezi tím, co je konstitutivní pro odvahu existovat. [...] Krize je tady proto, že člověk nemá od přírody žádné určité „místo" v kosmu […]. Toto místo si vydobývá teprve prostřednictvím *hierarchizující* operace, jež odhaluje a tvoří určitý řád, *ordo*, který není kosmem přirozeným. Jenže tato hierarchizující činnost se neobejde bez volby toho, čemu má být dána přednost, bez jisté *crisis*, která třídivě zasahuje do pudové změti. Vnímat situaci jako krizi, když budu mluvit v linii Landsbergově a Mounierově, znamená nevědět už, jaké je moje místo ve vesmíru, nevědět už, která stabilní hierarchie hodnot může řídit mé preference, a neumět rozlišovat jasně své přátele od svých protivníků. Za těchto okolností je angažování jediným prostředkem, jak rozpoznat určitý hodnotový řád, který je s to klást na mne své požadavky – určitou hierarchii preferencí, tím, že se ztotožním s věcí, která mne přesahuje. Angažování je tak zdrojem určitého *přesvědčení* [...], jež pro osobu znamená skutečné východisko z krize." (RICOEUR 1992: 39-40) K myšlence potenciální trvalé krize přivádí rovněž např. učení Maxe Stirnera, který *Jediném a jeho vlastnictví* zdůrazňoval jako hlavní a stálý podnět ke krizovému (sebe)prožívání napětí mezi jedincem a jeho okolím: „Protože všechno, co jest, *spočívá samo v sobě*, a je v ustavičné kolizi s ostatním, je *boj* o sebeprosazení nevyhnutelný." (STIRNER 2009: 41) Předmětem této krizové situace je svoboda člověka, stav, v němž jsou naplněny jeho potřeby: „*Vítězství* nebo *prohra* – mezi oběma protiklady se odehrává osud boje. Vítěz se stává *pánem*, poražený *rabem* [...]." (ibid.: 41) Život, vývoj člověka se od jeho dětství uskutečňuje překonáváním sil ohrožujících jeho svobodu a rozšiřováním jejích hranic (potažmo identifikováním trestající moci).

[19] Srov. kapitolu 2. 2. Jinoch a jinošství.

skutečná, prožívaná krize, ale jen „vůle“ k ní, vyvolaná odporem k pohodlné průměrnosti a neochotou přistoupit na kompromisy hmotné reality a dospělosti (ztotožňované s pokryteckým měšťáctvím).[20] Vědomí vlastní jedinečnosti a jejího ohrožení obecnou nivelizací tedy může podnítit rozhodnutí založit individuální životní styl právě na těchto rozporech, nechat si všechny cesty k novým krásám otevřené a být i na nich tvořivě účasten a současně manifestovat svou melancholii (jako krásnou masku). Tyto jinošské rysy charakterizují také životní styl Jiřího Karáska ze Lvovic.

Karáskův životní styl, jímž kultivoval (tj. individualizoval a estetizoval) – bezprostředně i zpětně – všechny vrstvy svého života i své osobnosti (tj. stejně tak tělesnost, sexualitu či původ jako spiritualitu, estetické, sociální a národní hledisko), měl díky manifestovanému umělectví výraznou veřejnou dimenzi. Karásek svou niternou kultivaci doprovázel tvorbou vlastního obrazu, v němž se maska a tvář proměnlivě prostupovaly a vzájemně se zastíraly. Dosahoval toho především variantností. Události, prožitky, ideje, texty, vše se v jeho životním stylu zmnožovalo a zakládalo tak nové možnosti skutečnosti, nové verze života i díla. Rozehrál tak nekonečnou hru (možných) masek a tváří a vytvořil svým životem snovou skutečnost, věčně záhadnou krásu proteovského života, přežívající svého nositele v nerozřešitelných záhadách. Marnost všednodenního byla nahrazena věčností krásných pochyb. Popis uskutečněného vystřídaly nezodpověditelné otázky.

Výklad Karáskova života a osobnosti musí tuto dynamickou variantnost zohledňovat, tj. odvrátit se od úvah o „pravděpodobnosti“ (od víry v možnost přesného oddělení masky a tváře – bez porušení některé z nich) k otázce po povaze, individuálních rysech této specifické výstavby. Jednoznačné charakteristiky Jiřího Karáska ze Lvovic znehybňují celkovou dynamiku a zneklidňující, esteticky nosné proteovství zaniká ve prospěch jedné zdánlivé pravdy. Tento selektivní přístup sice může určitou stránku jeho osobnosti detailněji prokreslit, nicméně bez patřičné nedůvěry (při opomenutí významového rubu sledovaného prvku) také zkreslit.

[20] Jinošství, zdůrazňující ve své významové skladbě prvky bludné a odlišující (a tedy také individualizující), může být přirovnáno k *okrajovému*, k periferijním vrstvám kultury, které jsou díky své nekodifikovanosti, někdy dokonce posílené ideologickým vyloučením, stigmatizujícím je jako „ne-kulturní“ (či „proti-kulturní“), dynamičtější, otevřenější novým vyjadřovacím postupům a výrazovým prostředkům, a tedy vhodným prostorem iniciace estetické i duchovní inovace a proměny (srov. MERHAUT 1994: 16-24). Podobně jako „kulturní okraj“ může – zprvu experimentálně (a třeba jen formou expresivní aktualizace) – produkovat „nové“, tak jinošství (postihující svým komplexním antropologickým hlediskem širší kultivační prostor: lidský život a svět jím recipovaný, interpretovaný – a formovaný) má svou vizi v naplnění mužností (tvořivým, činným vznícením), ale může taktéž skončit „krachem“ – vyústěním v dospělost (asimilaci s původními centry) – srov. KOSÍK 1994.

Proto se také ve své práci soustředím na celek a vycházím ze souborného rozboru všech dostupných Karáskových literárních děl (přihlížím přitom k jejich různým vydáním, tj. verzím) a komunikátů (korespondence a zaznamenaných výroků) a jeho obrazů, zprostředkovaných vzpomínkovými texty jeho současníků. Sleduji, jakým způsobem Karásek formuloval své životní koncepce a jak je tematizoval ve svém díle. Zvláštní pozornost věnuji tomu, jak Karásek zvýznamňoval krizové momenty svého života, tj. jakým způsobem se v jeho životním stylu uplatňovala manifestovaná krize. K ní se přibližuji prostřednictvím symbolu jinocha a jinošství, které Karásek ve svém díle tematizoval jako šifru estetické krizové existence. Souběžně tedy reflektuji jeho literární dílo i život.

Struktura práce je následující. Nejprve definuji pojmy jinocha a (věčného) jinošství a osvětlím jejich vztah k Jiřímu Karáskovi, resp. vyložím, jakým způsobem je Karásek k sobě vztahoval. Představím jinošství jako estetický fenomén a naznačím jeho literární a výtvarný kontext, jenž spoluutvářel jeho „krizový“ význam, a to především na příkladu dekadentního symbolismu. Rozeberu také tematizaci jinocha a jinošství v Karáskově literárním díle. Ve druhé části práce charakterizuji Karáskův estetismus v souvislosti se soudobými i staršími teoriemi, které utvářely kontext myšlení o životě jako uměleckém díle.

2. Věčné jinošství

2. 1. *Ztracený ráj*

2. 1. 1. Román a jeho hrdina

Významným pramenem pro poznání osobnosti Jiřího Karáska ze Lvovic je jeho pozdní román *Ztracený ráj*, jenž nejprve vycházel na pokračování v týdeníku *Fronta* v letech 1933-1934 a poté byl roku 1938 vydán knižně. Román odpovídal idealizované autobiografii, zčásti nahlížel minulé děje okouzlenýma dětskýma očima, zčásti je kriticky posuzoval z pozice poučeného vzpomínajícího vypravěče: „Ten, kdo mnoho v životě prožil, dívá se do svého mládí. Jako trhlinou v šedé, bezútěšné zdi hledí na své rodiště v dávné minulosti a vidí je ozářené a krásné. Bylo vpravdě takové? Ale co záleží na tom! Je si vědom, že dítěti musilo býti vše krásné již proto, že to prožívalo dítě…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 7)

V časopiseckém vydání byl memoárový aspekt díla[21] zdůrazněn podtitulem *staropražské vzpomínky* a tematizovanou časovou distancí vzpomínajícího od vzpomínaného období, mj. v opakovaném poukazu k vypravěči jako ke *starému muži* (srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1933-1934: 11-13). Časový plán, k němuž název odkazuje ve významu nostalgického návratu do bezstarostného dětství,[22] ovšem otvírá téma hlubší, než je „oživování zašlých časů“.

Vedle rodinného dramatu zasazeného do zevrubně vylíčené pražské každodennosti poslední třetiny devatenáctého století zde totiž Karásek vystihl hrdinovo poznání vlastní (pohlavní) jinakosti, resp. sexuality jako takové, a jeho (celoživotní) úsilí vyrovnat se s ní. Jinošství je v románu pojato jako krizové hraniční pásmo mezi dětstvím a dospělostí, jako vyvržení z bezpohlavního ráje. Po fázi jinošské by měla následovat dospělá, plodná, již ovšem podmiňuje přijetí pohlavnosti (smír s ní), k čemuž však u Viktora Šonského, hrdiny *Ztraceného ráje*, nedojde. Motiv *ztraceného ráje*, odkazující k eposu

[21] Vzpomínkový ráz posílilo i zapojení skutečných osob do děje: např. Annu a Viktora oddal smíchovský farář Josef Raab, u porodu asistovala místní porodní bába Kateřina Hojerová atd.

[22] Srov. „Vzpomínajícímu se zdá, že to byla pohádka, a zdá se mu při představě zmizelého ráje, že jasné paprsky a radostné, teplé city prostupují ještě dnes jeho tělem, jež se zachvívá chvílemi tak zimomřivě.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 7); „Teprve teď chápal [Viktor] krásu dětství, ráje, který ztratil. Chápal otce, jenž se vzpouzel nésti jho kancelářské práce a rozbíjel okovy nešetře ženy a dítěte.“ (ibid.: 325) Podobně Karásek identifikoval dětství s rájem na příkladu hračkářství v sonetu *Hračkářský krám* ze sbírky *Písně tulákovy o životě a smrti*: „Pln vůně barev jest a pachu terpentýnu / Krám pestrý s hračkami, krám dětských tužeb mých… / […] // […] // Radosti, iluze, to všechno v dálku svádí, / Kam touha pluje teď, ráj dávný zase zřít, / Objevit zmizelou Atlantis mého mládí, // Jak v dioramatu div krásy zachytit - -“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 53) V tomto významu bývá motivu (*ztraceného*) *ráje* (resp. motivů s ním souvisejících) užíváno poměrně často, téměř lexikalizovaně, viz např. vzpomínky Karla Sezimy (SEZIMA 1945: 82, 109, 117, 124) nebo J. S. Machara (MACHAR 1984: 39; v souvislosti s uplynulým časem prázdnin též 156).

Johna Miltona, tak nesymbolizuje ani tak mladá léta vzpomínajícího starého básníka (časoprostor tohoto věku se všemi příběhy a událostmi), z nichž byl „vyhnán" stárnutím, jako spíše stav poznání sexuality. Jím se dosavadní krása a čistota – dětsky vnímaného světa i dítěte/člověka samého – poskvrňují, nevinnost mizí a nelze již bezelstně spočívat v přítomnosti; prvotní integrita člověka a světa je rozrušena. *Ztracený ráj* je psychofyzickým stavem dospívání, jinošství spojeného s poznáním hranic existence. S objevem vlastní sexuality, nadto odlišné, „jiné", resp. menšinové, pro ostatní nepřijatelné a hrdinou samým pociťované jako výlučné, ojedinělé,[23] se svět proměňuje ze zdroje prvotního okouzlení v nepřátelský kosmos, v němž je takový jedinec odsouzen ke stálému osamění a nenaplnitelné touze.

Svár dětské sexuální nevědomosti a poznání reprezentuje v dekadentně symbolistním umění řada výtvarných tematizací puberty, mezi nimiž ovšem převládají akty dívek.[24] Vedle Edvarda Muncha a Féliciena Ropse či pozdějšího Františka Drtikola a Jana Konůpka jej ztvárnil také Karel Hlaváček na pastelu *Poprava duše* z cyklu kreseb ke sbírce Arnošta Procházky *Prostibolo duše*,[25] na němž je detailní záběr na dětskou, androgynickou tvář škrcenou nestvůrnýma rukama s falicky stylizovanými prsty. Sexuální poznání je zde zobrazeno jako destruktivní vítězství hmoty nad duchem, tělesna nad duševnem, zvířecího pudu nad intelektuální sebekontrolou, ošklivosti nad krásou.[26]

---

[23] „Viktorka měl v duši záhadu, o níž ani mamce nikdy neřekl, záhadu, pro niž myslil, že jest jediný na celém světě, kdo je takový… Ale Juřen prohlédl tu záhadu Viktorovu. Viktorka se hanbil a nevěděl nyní, co bude dělati dále, když Juřen bude se na něj každého dne tak dívati, jako před chvílí… Neměl ani jistotu, není-li Juřen zlomyslný a neposmívá-li se mu za to, že je tak podivným chlapcem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 277-278)

[24] Srov. URBAN (ed.) 2006: 184-185.

[25] Srov. PROCHÁZKA – HLAVÁČEK 2000, MERHAUT 2000, URBAN 2000.

[26] Jako neestetickou nahlížel sexualitu např. Leonardo da Vinci, jak připomíná ve své studii o jeho dětském snu Sigmund Freud, který cituje i jeho výrok: „Pohlavní akt a všechno, co s ním souvisí, je tak ohavné, že by jistě lidé brzy vymřeli, kdyby nebyl starobylým zvykem a kdyby nebylo také hezkých tváří a smyslných vloh." (podle FREUD 1997b: 116) Sám Freud ve stati *O nejobecněji rozšířeném ponížení při milostném životě* poukázal na neestetičnost genitálií: „Genitálie samotné se na vývoji tvarů lidského těla směrem ke kráse nepodílely, zůstaly zvířecí, a tak je také láska v podstatě živočišná, jako byla odjakživa. Milostné pudy jsou obtížně vychovatelné, jejich výchova toho přináší jednou příliš mnoho, jednou příliš málo." (FREUD 1997a: 79)

Hlaváček v dopisu Stanisławu Przybyszewskému kladl tuto kresbu do souvislosti s kresbou *Vyhnanec* a obě vztáhl právě k tématu pozbytí rajské bezpohlavnosti: „Tak jsem pojal *Vyhnance* jako psance ze sexuelného ráje. Hle, strašlivá žízeň po bývalé rajské „čistotě". […] Podobně při *Popravě duše*. Chtěl jsem zde vyjádřiti strašnou nenávist všeho reálného k psychickému. Brutálná realita škrtí – pohlavní realita hrubých, zarostlých rukou." (HLAVÁČEK 1930b: 12) Androgynie zobrazené tváře symbolizuje její pohlavní neurčitost. Je příznačné, že různí vykladači v ní shledávali převahu mužských či ženských rysů, například Arnošt Procházka ženských (PROCHÁZKA 1912a: 49-50), Jiří Karásek mužských (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930c: 107)

Jiří Karásek ve *Ztraceném ráji* zachytil osudy ústředního hrdiny Viktora Šonského[27] od jeho narození až po léta pomaturitní a zároveň podrobně vylíčil jeho fyziognomický, psychologický i světonázorový růst jako genezi hypersenzitivního individualisty a androgyna,[28] který nakonec objevuje možnost životní realizace v neveřejné básnické tvorbě, tj. v konstrukci soukromého estetického světa.

Viktorova matka toužila, aby se jí narodila dcera, a proto se snažila probudit ve svém synovi múzické sklony, jež odpovídaly její představě o ženskosti, potažmo jejím nesplněným snům o vlastní herecké dráze. Malému chlapci, který po celé dětství všechny překvapoval svou tělesnou subtilností,[29] také říkala Viktorka.[30] Viktor je charakterizován jako introvertní, přecitlivělé dítě, často se oddávající snění (např. o krásném princi, do něhož je „zamilován“[31]), hrám s loutkou Pepíkem,[32] četbě (resp. prohlížení obrázků a vymýšlení příběhů podle nich) a později loutkovému divadlu. Viktorově fixaci na matku a na bezpečí domova odpovídají i jeho obavy z ostatních lidí; při poznávání „venkovního světa“ se opírá o matčinu blízkost, a ta se snaží hranice jeho poznání kontrolovat a obraz okolního světa mu pohádkově idealizuje. Také jej nepouští mezi ostatní děti, protože předpokládá, že by zde pozbyl své dívčí křehkosti, a sám chlapec má z této konfrontace strach; až později ve školce se s nimi začne přátelit,

[27] A. Mikolášek se domnívá, že Karásek „jméno Šonský ze Ztraceného ráje přejal pravděpodobně od smíchovského hodináře Antonína Šonského, který bydlil nedaleko ve Švarcenberské ul. 9.“ (MIKOLÁŠEK 1988: 28)

[28] Problematika androgynie je nastíněna v kapitole 3. 3. 2. Mlčení i hlas Jiřího Karáska ze Lvovic.

[29] Srov. např. pasáž o seznámení učitelky Večeřové s chlapcem: „Slečna Večeřová vrtí údivem hlavou. Probouzí se v ní pěstounka. Má v opatrovně na starosti tolik chlapců, děti jí nejsou vzácností, ale neviděla ještě tak divného hošíka, jako je tento Viktor zde. Opravdu, vypadá jako holčička. Ale to je něco nepřirozeného, podivného. A je to něco i nebezpečného… Vzpomíná na synka své sestry. Ano, ten byl také podivně ženský, dokud byl děckem. Ale převychovali jej. Musil odložiti nepřirozenou něžnost, musil dováděti a skotačiti s ostatními venkovskými chlapci, a je teď z něho student a správný chlapík.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 145)

[30] „Jiných dětí se bál Viktor, nechtěl si s nimi hráti. Byl samotář. Byl jako bázlivé děvčátko. Aninka jej dlouho strojila do sukní, chtěla míti ilusi, že je to holčička, říkala mu „Viktorko“! Uskutečňovala sen, že si vychová ze svého děcka pro život věrnou kamarádku. Viktor nesmí být jako otec, drsný a rázný. Musí býti jemný, něžný, přítulný. Takovou výchovou však odcizovala dítě otci.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 91)

[31] Viktora přitahuje stará rytina, zdobící jejich byt, s francouzskou královnou loučící se s dětmi před svou popravou: „Na tom obrázku se loučila francouzská královna před popravou se svými dětmi, jež plačky ji objímaly, Viktorka se rád díval na chlapečka, jenž byl princem a byl pak dán do učení k ševci. Švec jej týral a bil, až zemřel, jak vypravovala maminka. Byla to smutná pohádka, ale Viktorovi se neobyčejně líbila. Někdy vylezl hošík na pohovku a políbil náhle s láskou krásného plačícího „prince Ludvíka“, jenž měl zemříti u zlého ševce a neměl se nikdy státi francouzským králem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 126-127)

[32] Toto pojmenování hračky – přinejmenším druhotně – odkazuje ke Karáskovu občanskému jménu; vytváří se jím pouto mezi loutkou z románu a chlapcem Josefem Karáskem, které je částečně identifikuje (podobně jako si Viktor hraje s loutkou, spisovatel si tvořivě pohrává se svým dětským předobrazem). Hračka symbolizuje současně věčné dětství a poddajnost, znaky, které se uplatňují (různě variovány) při různých Karáskových tematizacích jinocha (viz dále).

přičemž je zdůrazněna jeho nenásilná, smířlivá povaha.[33] Svou odlišnost od ostatních, kterou si částečně uvědomoval již jako chlapec (např. při konfrontaci vlastních „komorních" zálib a „divokých" aktivit jiných hochů), prožívá prohloubeně v gymnazijních letech, podkládaje jí svou individualistickou distanci od vrstevníků i učitelů (svorně zosobňujících svět klišé a zkostnatělých norem). Před neuspokojivou realitou školského systému se Viktor utíká ke knihám, především k poezii. Svár obou světů je přitom exponován v konfrontaci chlapcova přístupu k Homérovým eposům s odlišným názorem jeho profesora řečtiny: zatímco Viktora okouzluje básnická krása těchto skladeb, profesor oceňuje pouze gramatické, resp. jazykové finesy a Viktorův způsob četby odmítá.[34]

Obraz Viktorovy androgynie,[35] založený na jeho křehké, femininní fyziognomii, prohlubuje líčení několika nenaplněných přátelství s chlapci, která v některých rysech nabývají raně milostných forem[36] a probouzejí v něm otázky po vlastní pohlavní, resp. rodové identitě:[37] „Ale dospívaje k desíti letům svého života, cítí Viktorka jedno: že

[33] „Viktorka se dívá po „zlém Karlovi", po svém „nepříteli". Divný je pocit dítěte: zapomíná na utrpěné příkoří, cosi magneticky jej táhne k „nepříteli". Byl by dokonce ochoten nabídnouti mu kousek kandysového cukru, jenž mu zbyl v kapse, kdyby se nestyděl, že na něj „zlý Karel" potupně ještě vyplázne jazyk. Celý život Viktorka trpěl touto slabostí: býti dobrý k těm, kdo mu ubližovali. Za ránu neuměl nikdy dáti ránu. Za ránu rozdával, bláhový, jako kandysový cukr cit, jemuž se každý vysmál a jejž každý potupil." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 186)

[34] Viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 263-266; např. „Vzdor se ho zmocnil. Projelo jím pohrdání stařečkem-profesorem. Vzpomněl špinavých prstů s nehty plnými smutku, jak svírají ohmataný, rozedraný výtisk stařečkovy „Iliady" popsané jeho poznámkami… Básník v takových rukou… Viktorka má stejný pocit, jako by viděl na louce poprášenou zkornatělou botu šlapati do bílých květů útlého vstavače…" (ibid.: 266). Podobné (a podobně formulované) konfrontace užil například i Julius Zeyer při charakteristice Daniela Rojka v románu *Dům u tonoucí hvězdy*: „Když jsem však před sebou uviděl ty školomety, kteří jaksi inkvisitorsky, se směšně důležitou tváří své otázky kladli, jako by past nějakou chystali, hnusily se mi hned i ty vědy, o něž se jednalo, lomcoval mnou pak i někdy hněv, nebo míval jsem pocit, že ty vyschlé duše znesvěcují předměty, kterých se dotýkaly. Homér v rukou toho slovíčkáře, který o poesii neměl ponětí, dělal na mne dojem růže v ruce opice ji rozškubávající." (ZEYER 1922: 131)

[35] Karáskův román měl rovněž posloužit jako modelové literární dílo nové „homoerotické" estetiky a inspirovat takto orientované autory k užití civilnějších výrazových prostředků a k opuštění ustálených stereotypů a klišé od těch užívaných v textech reflektujících homosexualitu (např. démonická stylizace a téma prokletí) po ty užívané v jakékoliv plytké erotické literatuře apod. Homosexualita neměla být v umělecké tvorbě stereotypně konotována se zatracením a hříchem a měla být sledována v reálných souvislostech i s humorem. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1932b. (Pojmu homosexualita je v této práci užito ve významu sexuální orientace k osobám stejného psychického pohlaví. K pojmu srov. BRZEK – PONDĚLÍČKOVÁ-MAŠLOVÁ 1992.)

[36] Obdivovaní hoši ovšem jeho cit neopětují tak, jak by si Viktor přál. Německý chlapec Ervín Redwitz, s nímž se Viktor zná ze školky, si s ním sice hraje, ale jinak je k projevům jeho citu chladný. Později Viktor pocítí podobnou náklonnost k Oldřichovi, spolužákovi v měšťanské a střední škole, který jej přitahuje především svou mužnou silou a zdravím: „Má kamaráda Oldřicha, má jej rád pro jeho převahu a sílu. Věří v jeho rozum, připadá mu dospělým. Opírá se o něj a spoléhá v něj ve všem. […] Opřel se někdy o něj a toužil, aby jej Oldřich pohladil. Až budou velcí, budou spolu cestovati. Daleko, daleko, pojedou v kočáře, to bude krásné…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 240-23) Oldřich, který zprvu vystupuje jako Viktorův ochránce, se ale zamiluje do dívky, což si Viktor vykládá jako zradu.

[37] „Pohlavní identita vyjadřuje subjektivně vnímaný pocit sounáležitosti či naopak rozporu s vlastním tělem, s jeho primárními a sekundárními pohlavními znaky, i se sociální rolí přisuzovanou danému

přece jen není takovým chlapcem, jako jsou ostatní, jako je Oldřich… Má rád Oldřicha, nesmírně má jej rád. Má jej rád pro jeho drsné, silné chlapectví. Ale cítí, že sám není s to, aby byl takovým nádherným chlapcem jako Oldřich. Jsem něco jiného než chlapec? Ale co potom jsem? Viktorka si uvědomuje ještě něco. Ač se mu líbí chlapci, že sám nechce býti chlapcem…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 245)

Tyto otázky mu zodpoví až v gymnazijních letech jeho nový přítel, konzervatorista a budoucí houslový virtuos Jarolím Juřen (pocházející z valašského venkova), senzitivní mladý muž, *pohansky*[38] oddaný přírodě, kterou nadřazuje kultuře (především všemu, co shledává „starožitným“, vyžitým a neplodným, jako jsou například starobylé chrámy), s životní zkušeností obdobnou Viktorově:[39] „Ty jsi eroticky založen, aniž o tom víš, od

---

pohlaví. Má kognitivní i emocionální komponentu, odráží se v myšlení, cítění i chování jedince včetně jeho profese, zájmů, společenských vztahů. Vedle biologické podmíněnosti se uplatňují i kulturní vlivy, protože existují společenství, která jeden způsob chování označují za maskulinní, a jiná, která totéž jednání považují za femininní rys. S překonáváním omezení tradiční patriarchální společnosti se ve vyspělých zmírňují kulturně specifické rozdíly mezi pohlavími, nicméně zůstávají zachovány projevy biologické a psychologické odlišnosti. Typickými psychologickými rysy přisuzovanými maskulinitě (ať už objektivně existujícími nebo vytvořenými na základě kulturních stereotypů) jsou dominance, asertivita, pozitivismus, prostorová představivost a schopnost rychle se rozhodovat, pro ženy jsou pak v tomto pojetí typické submisivita, emocionalita, empatie, lepší verbální dovednost. [...] Ontogeneticky předpokládáme schopnost uvědomit si a vyjádřit svou pohlavní identitu v předškolním věku, obvykle před čtvrtým rokem života. […] Později ve školním věku je vědomí pohlavní dichotomie potvrzováno zejména tak zvaným homosociálním chováním, tedy vyhledáváním přátel stejného pohlaví, a naopak odmítáním nebo lhostejností k pohlaví opačnému. Ještě výraznější diferencující faktor je nezájem o aktivity tradičně náležející pohlaví opačnému. [...] Tyto postoje se mění až v období puberty pod vlivem rozvoje sexuálních citů, experimentování a tužeb, nicméně určité rozdíly v zájmech a psychických schopnostech přetrvávají mezi oběma pohlavími po celý život.“ (FIFKOVÁ A SPOL. 2008: 13-14)

Pojem rodová (či genderová) identita bývá někdy užíván k pohlavní identitě synonymně, někdy je výrazněji vztažen k jedincově prožitku rodu a rodové roli coby sociálním konceptům: „Rodová identita je vnitřní a ryze privátní složkou lidské osobnosti. **Tvoří ji genderové atributy, které jedinec prožívá jako jemu vlastní**. Součástí rodové identity se stávají ty z obsahů rodové role, které jsou v souladu s vnitřním prožíváním jedince. Tyto projevy jedinec většinou vnímá také jako seberealizující, sebevyjadřující a příslušná část role je pociťována jako souhlasná se sebepojetím, jako ego-syntonní. Ačkoliv je genderová identita součástí našeho Já, nemusí se některé její komponenty navenek nijak projevit. Genderová role naopak často zahrnuje i vnější projevy, s nimiž se jedinec příliš neztotožňuje. […] Určitá část rodové role tedy zpravidla bývá prožívána jako nesouhlasná se sebepojetím, jako ego-dystonní.“ (JANOŠOVÁ 2008: 42) Janošová rovněž poukazuje, že identifikace s vlastnostmi odpovídajícími opačnému pohlaví neznamená ve většině případů poruchu pohlavní identity („tj. to, zda se cítí být mužem či ženou“ ibid.: 42). Vedle pohlavní (resp. rodové) identity pak – v souladu s Petrem Smolíkem – stanovuje pojem *jádrové pohlavní identity*, která je na rozdíl od genderové neměnná: „Emoční souhlas s příslušností k jednomu či druhému rodu, […] je nejhlubší součástí mužské a ženské identity. […] patří k nejelementárnějším složkám celkového sebepojetí a je jednou z prvních sebeidentifikačních charakteristik dítěte. […] znamená základní vědomí jedince o příslušnosti ke skupině mužů či žen […]. Vnitřní naléhavost orientace jádrové pohlavní identity k mužské či ženské variantě má biologický podklad.“ (ibid.: 43)

[38] „Dávno vše zmizelo, ale Radegast není mrtev, neboť je věčný. Jarolím vyznává, že je pohan. V pohanství je síla, jako je v Radegastovi slunce. Křesťanství se zrodilo ze smrti boha umučeného lidmi, ale pohanství vzešlo ze zdroje života, z radosti, z krásného, vzdorného boha. Pohanství vyrostlo z půdy tohoto kraje, křesťanství sem bylo zdaleka přesazeno.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 307)

[39] V různých reminiscencích a poznámkách je naznačeno, že i Jarolím se svou sexualitou a intelektem vymyká běžnému mužství, své jinošství ale překonal, své původní subtilnosti pozbyl a stal se mužem, individualistou, který usiluje o vyšší cíle, než je lidský milostný cit (v typologii Karáskových jinošských

nejútlejšího mládí jsi plný nevědomé sexuality – a celý život budeš někoho milovati. Bez lásky nebudeš moci být ani živ. Ještě umíraje budeš milovati. To právě, že jsi žena. Ty celý život milují. Já jsem muž, pro mne jsou na světě ještě jiné věci než láska, a často věci důležitější. Věčná láska je nesmysl. Lidé se rozejdou – a je po lásce. Myslíš, že něco trvá za hrob? Nic, docela nic. Láska zrovna tak hasne hrobem jako nenávist." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 287)[40]

2. 1. 2. Imaginární autoportrét

Vyzdvižením autobiografické dimenze svého románu, kterou ještě později zdůraznil ve stati *Popletené křtiny* z roku 1941,[41] v níž popsal okolnosti svého narození shodně s líčením porodu Viktora Šonského, Karásek aktivoval jeho vnětextovou stylizační funkci, a dílo tak začalo kultivovat – podobně jako jeho vzpomínkové statě – veřejný obraz jeho dosavadního života, tj. uvádět jej v soulad s jeho literárním dílem.[42] Karáskova dětská a jinošská osobnost (reprezentovaná hlavním hrdinou) tak nyní anticipovala některé charakteristické rysy jeho literární tvorby: upřednostnění imaginativního zření a utváření autonomního uměleckého světa před snahou o věrné zachycení bezprostřední, hmotné skutečnosti, antagonismus ideálu a reality (snů a faktů), sklon ke snivosti a fantazijnosti, hypersenzitivitu.

Karásek však později zpochybnil autobiografickou věrnost svého díla ve vzpomínkovém článku *Mé dětství*, napsaném (patrně v roce 1945) formou dopisu pro memoárovou antologii Františka Pražáka *Paměti českých spisovatelů z dětství* (vydanou roku 1946). Historickou pravdivost zde připustil výhradně u zobrazených „staropražských" reálií a vše ostatní (životní příběh chlapce a jeho rodiny) označil za fikci: „Nechme těch otázek, těch dokumentů, přesných údajů, v Ztraceném ráji jsem

---

postav naplňuje typ obráceného jinocha, srov. kapitolu 2. 2. 5. Jinošství v díle Jiřího Karáska ze Lvovic). Např. „Také mamince doma jsem pomáhal místo služebné, až se čepýřil tatínek, že se to nesluší. To je pozůstatek z mládí, kdy jsem byl také takový holčička, jako váš Viktorka. Těšily mne ženské práce. Měl jsem rád malované hrnečky a ladné voničky růžiček. Ale rodiče ze mne vyhnali to ženství zavčas. Učinili ze mne řádného, divokého chlapce, který nosí s hrdostí valašský černý skrčený klobouk." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 279) Srov. též: „Juřen se podíval na Viktora: „Nemám vůbec rád ženy." Viktorka pocítil najednou ulehčení. Jarolím je jako on. Nemusí se tedy před ním hanbiti. Jarolím však nebyl jako Viktorka. Třeba neměl ženy rád, v jeho životě už zahřmělo a uhodilo. Fialky přestávají po první bouřce voněti – k Viktorovi přitahovalo Juřena vonné kouzlo duše nezasažené dosud životem, vonící ještě důvěrou v život." (ibid.: 284) Ostatně Jarolímovo příjmení odkazuje ke jménu Jiří, potažmo k svatému Jiří, symbolu činného a vítězícího jinošství.

[40] Srov. také podobně formulované poodkrytí věčného jinošství v *Románu Manfreda Macmillena*, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 25-26.

[41] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1941.

[42] Srov. také starší Karáskovu tezi z předmluvy druhého vydání *Gotické duše* z roku 1905 o možnosti transformovat, estetizovat prostřednictvím autobiografie obraz spisovatelova života, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 6.

vylíčil dětství kohosi, kdo mě zajímal a kdo třebas nebyl mnou, žil totéž, co jsem já mohl žíti. To je tak: psal jsem román, vymyslil jsem si matku, otce, dítě a spředl o nich příběh. A poněvadž příběh nemůže se odehrávati ve vzduchoprázdném prostoru, zasadil jsem jej do místa, jež jsem dobře znal, do Smíchova let osmdesátých minulého století a oživil jsem v něm až na malé pozměňovací detaily různé smíchovské obyvatele. [...]" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1946a: 81)

K výslovnému odmítnutí autobiografické interpretace mohla Karáska motivovat snaha problematizovat – románem scelený – historický obraz jeho života a rodiny, zkomplikovat orientaci mezi různě vykládanými obrazy (a intertexty) a vyvolat či posílit dojem fikční převahy sebereflexe („odhmotnit život"), potažmo úsilí zpřetrhat vazby identifikující hlavního hrdinu a „vzpomínajícího autora", a odosobnit tak téma krize pohlavní identity (možná s ohledem na čerstvou zkušenost s nacistickým pronásledováním homosexuálů).

Vedle toho, že *Ztracený ráj* deklaroval kontinuitu Karáskova duševního i estetického vývoje a jejich soulad, „seznamoval" také s jeho původem. O své rodině se Karásek ve vzpomínkových statích zmiňoval jen okrajově. Nejúplněji ji „zachytil" právě v tomto románu. Nešlo samozřejmě o věrnou rodinnou podobiznu.[43] Byla-li předobrazem rodiny Viktora Šonského Karáskova rodina, autor ji výrazně přetvořil,[44] a to s cílem estetizovat obraz svého dětství a současně přesvědčivěji vylíčit genezi hrdinovy poruchy pohlavní identity (*pohlavní rozlady* (gender dysphoria),[45] resp. *poruchy pohlavní identity v dětství*[46]). Zřejmě inspirován Freudovými teoriemi, zdůrazňujícími vliv rodinného

[43] Viktorovi rodiče (Anna, dcera z bohaté měšťanské rodiny (s francouzskými kořeny), a Viktor, potomek zchudlého šlechtického rodu a důstojník) se do sebe zamilovali a vzali se přes nesouhlas nevěstiných rodičů. Anna byla za trest vyděděna a Viktor, který nemohl zaplatit kauci po uzavření manželství a musel se vzdát slibné vojenské kariéry, se stal „úředníkem v nádražním skladišti" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 16) a po několika letech svou manželku i malého syna kvůli jiné ženě opustil. Matka pak chlapce vychovávala sama v nuzných podmínkách, svému manželovi zachovala věrnost a starala se i o něj, když se k ní těžce nemocný po dvanácti letech vrátil.

[44] Rozdílnost obou rodin dokládá např. již to, že zatímco Viktor neměl žádné sourozence, Jiří Karásek jich měl několik (byť někteří zemřeli ještě v dětském věku).

[45] Srov. FIFKOVÁ A SPOL. 2008: 14.

[46] *Porucha pohlavní identity v dětství*, jak dnes bývá diagnostikována v Mezinárodní klasifikaci nemocí (pod označením F 64.2), „zahrnuje trvalou nespokojenost s biologickým pohlavím a jeho odmítání, jež se projevuje těmito znaky: touhou být příslušníkem opačného pohlaví (nebo přesvědčením, že jím je), oblékáním do oblečení typického pro příslušníky opačného pohlaví, preferencí zájmů typických pro příslušníky opačného pohlaví, objevuje se ještě před nástupem puberty, může se objevit již u čtyřletých dětí, toto chování trvá alespoň 6 měsíců […]." (JANOŠOVÁ 2008: 234; srov. ibid.: 236-254). Tato diagnóza není identická s transsexualitou, je spíše první fází, která se v průběhu let dále vyvíjí: „Vývoj […] může být rozmanitý. […] určitá část chlapců, kteří měli v dětství anamnézu poruchy pohlavní identity, si v průběhu dospívání začne uvědomovat svou homosexuální orientaci a jejich porucha pohlavní identity zmizí. U většiny […] porucha v průběhu vývoje odezní a jejich sexuální orientace bývá

prostředí na sexuální formování jedince,[47] zredukoval počet mužských vlivů[48] (zdůrazniv jen jeden, a to negativní[49] – vliv otcův) a rozhojnil ty ženské, vesměs kladné.[50] Romantická historie, nadto potvrzující otcovo šlechtictví, také odpovídala estetické představě o umělcově původu lépe než všední manželský svazek železničního zřízence a ženy v domácnosti[51] a současně heroizovala matku jako bytost obětovavší se dítěti a svou dobrotou ozdravující celé okolní prostředí.

Podobně nelze ztotožnit ani Jiřího Karáska a Viktora Šonského – jak to činil nejeden soudobý čtenář,[52] (s)vedený autorovým prologem – a to ani přes určité biografické

---

heterosexuální […]. Jen u malého procenta dětí jsou uvedené projevy známkou transsexuality.“ (ibid.: 242)

[47] Sigmund Freud například ve *Vzpomínce z dětství Leonarda da Vinci* zdůraznil jako významný faktor při *genezi* homosexuála absenci otce (FREUD 1997b: 142-143) a i v jiných pracích spojil vznik a rozvoj pohlavní identity s poměrem dětí k matce a k otci (srov. JANOŠOVÁ 2008: 111-113). Podobně např. R. J. Stoller „předpokládal, že transsexualita vzniká u mužů, které jejich matka podporuje v ženském chování, zatímco jejich otcové se výchovy neúčastní. Tito muži si pak vytvoří ženskou vnitřní identitu.“ (FIFKOVÁ A SPOL. 2008: 26) Ještě před Freudem vyslovil přesvědčení o vlivu rodinného prostředí na lidskou sexualitu například Charles Baudelaire: „Skutečně totiž platí, že muži, kteří byli vychováni ženami a v ženském prostředí, jsou jiní než ostatní muži, i když předpokládáme rovnost temperamentů a duševní úrovně. Kolébání na kolenou kojných, mateřské mazlení, sesterské rozmazlování, nejraději od starších sester, které byly jakési zmenšeniny matek, muže přetváří a modeluje. Muž, který od počátku nasával měkkou atmosféru žen, vůni jejich rukou, ňader, kolen, vlasů a poddajných a splývavých šatů, […] získal jemnost pokožky a odlišný přízvuk, jakousi oboupohlavnost, bez níž i ten nejdrsnější a nejmužnější duch zůstane, pokud jde o dokonalost v umění, neúplnou bytostí. Chci tím říci, že zalíbení v ženském světě, *mundi muliebris*, v celém tomto rozvlněném, jiskřícím a provoněném prostředí plodí vynikající duchy.“ (BAUDELAIRE 2009: 130-131)

[48] Postava Jarolíma Juřena, která výrazně ovlivňuje Viktorovu sebereflexi a jeho pohled na svět, se objevuje až v čase jeho gymnazijního studia.

[49] Chlapec se od počátku otce bojí, až štítí (jako podnět odporu je přitom zdůrazněna otcova virilita). Poté, co zjistí, že otec matku opustil s jinou ženou, jím začne opovrhovat a jeho vztah se nezmění ani po pozdním otcově návratu k rodině.

[50] Spolu s matkou utváří Viktorův ženský svět ještě starší dáma, vychovatelka ze školky (a podnájemnice v matčině bytě) slečna Večeřová a sousedka Kalinka, ošklivá hokynářka, se svou sestrou, zestárlou prostitutkou.

[51] Děj románu také koresponduje s údajným rodinným dramatem Karáskovy neteře Marie Lipanské, s nímž se Karásek svěřil Wlastimilu Hofmanovi v listu z 29. června 1931 (LA PNP, fond Karáskova galerie): „[...] moje neteř zažila osud podobný osudu pí. Ady. Byla provdána za jakéhosi p. Lipanského, ředitele pojišťovny, bohatého člověka, původem Poláka. Má s ním dítě, 10letého Jirku. Před dvěma lety se seznámil v Karlových Varech s jakousi Polkou, rozvedenou paní, a měl s ní poměr. Přestěhoval ji do Prahy, zařídil jí domácnost, vedl nákladný život s ní, utrácel peníze – a dělal dluhy. Máňa to věděla, pro dítě trpěla, aby mu zachovala otce, myslila, že muž zmoudří – nevěděla, že dluhy mužovy dosahují milionu… Udělal nakonec švindle v úřadě a pojišťovna jej propustila. Věřitelé se vrhli na domácnost, zabavili mu vilu, sebrali nábytek v bytě atd. Hrůza pro ubohou Máňu. A muž se dále bavil – s Polkou. Do divadel chodili, do lóží, nějaké peníze ještě měl uschovány, Máně bral věci rodinné a prodával je… A teď to nejhorší: sestra mu před deseti lety dala do správy celé jmění a on je defraudoval, dnes je sestra žebračkou, a teď k ní přišla dcera s desítiletým hochem, bez příjmů, na mizině [...].“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 29. června 1931 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[52] Dobovou čtenářskou recepci přibližují děkovné dopisy za tento román adresované Karáskovi a uložené v Karáskově galerii (LA PNP, fond Karáskova galerie), srov. např. dopis Jaroslava Preisse Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 17. března 1940 (LA PNP, fond Karáskova galerie). Srov. také např. zmínku Evy Jurčinové: „Ba, procházíme-li jimi [tj. sbírkami Karáskovy galerie], nalézáme zde i jeho život, počínající dětstvím, které tak poutavě vylíčil ve svém románu „Ztracený ráj“. Nalézáme zde předměty, které dávaly rám prvním snům dítěte-básníka, stylový nábytek staré patricijské pražské rodiny s podobiznami dědečka a babičky, mezi nimiž vyrůstal, které splývaly v jeho mladé obraznosti s Prahou

shody (z nichž ovšem některé lze pokládat za obecné (resp. nadčasové) charakteristiky většiny dětí a dospívajících, např. dětské okouzlení pohádkami a loutkovým divadlem[53] či zaujetí poezií v dospívání). Přesto může portrét Viktora Šonského významně přispět k poznání Jiřího Karáska. Poskytuje rejstřík psychofyzických rysů, jimž Karásek připsal – vztažením ke svému dětskému, resp. jinošskému obrazu – estetickou hodnotu, a s ohledem na bilanční ráz knihy také poskytuje klíč k možné interpretaci Karáskova života.

Potřebu nově vyjádřit životní bilanci[54] je možné považovat za významnější podnět k napsání tohoto autobiografického románu než záměr vyvolat určitý autostylizační účinek (diachronně prokreslit autorův veřejný obraz), byť jej toto dílo, zdůrazňující od počátku svůj memoárový aspekt (a identifikující tak hlavního hrdinu s autorem samým), muselo zákonitě vyvolat. Lze v něm shledat návaznost na řadu analogických Karáskových bilančních projevů v uplynulých dekádách: např. po svém třicátém roce re-konstruoval své literární dílo z devadesátých let prvními spisy,[55] jako čtyřicetiletý vyložil své postavení v české literatuře i společnosti jako „cizinecké“ sbírkou *Ostrov vyhnanců* a již předešlá sbírka *Endymion* obsahovala řadu bilančních básní (jejich lyrický mluvčí skepticky hodnotil svůj dosavadní život a pesimisticky pohlížel do budoucnosti[56]), v padesáti letech pak revidoval celou svou tvorbu novými spisy vydávanými Aventinem a jako téměř šedesátiletý se pokusil o podobnou revizi svého života v „autobiografickém románu“ a ve dvou cyklech vzpomínkových statí v *Rozpravách Aventina*. Jeho závěrečným ohlédnutím pak byla básnická sbírka *Poslední vinobraní*. Resumující ráz měla také Karáskova osobní korespondence, často trpce připomínající aktuální i předešlá negativa, která jeho život přinášel. Různá bilanční gesta doplňovala i Karáskovo vystupování v domácím literárním světě, např. v prvním desetiletí dvacátého století veřejně manifestované rozhodnutí přestat literárně tvořit (podnícené nedostatečnou literárněkritickou a čtenářskou konkretizací jeho díla, potažmo špatnou prodejností jeho knih).

---

jeho dětství, hlavně starým Smíchovem a Malou Stranou […].“ (JURČINOVÁ 1946) Jako autobiografii chápe *Ztracený ráj* také Miloš Pohorský (POHORSKÝ 1977: 278-[280]) a zřejmě i Zdeněk Smolka, když píše, že Karásek prožil dětství bez otce (SMOLKA 1997).

[53] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 62.

[54] Bilančnímu úsilí Jiřího Karáska se také věnuje kapitola 2. 3. 3. Dialogy s minulostí.

[55] K těmto spisům srov. např. ZACH 1994, VOJTĚCH 2008: 178-183.

[56] Srov. např. báseň *Můj život* reflektující dosavadní život lyrického subjektu jako osamělou cestu marně toužícího: „Já nevím, Živote! zda v nicotu již plynou / Tvé unavené dni, neb v nové klamy jdou, / Však tebou obtížen, jak zmaru nad hlubinou / Se marně potácím dál cestou bezcílnou. // Já mohl jenom snít, co jiní s pýchou žili / Tam venku, ve slunci a s rytmem horečným. / Má píseň zpívala, čím zraky zajiskřily. / Však život prázdný byl a rozvanutý v dým.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 53)

Veřejná povaha těchto projevů jim přinášela také stylizační efekt: obrazu Karáskovy osobnosti dominoval prvek neutěšitelné nespokojenosti či nejistoty, stálá potřeba nového sebe-nahlížení a formulace vlastního životního ideálu. Obnažoval (vystavoval) tak své slabiny, proměňoval se v trpitelský akt, současně klesající pod ranami i vstávající. Umělecká artikulace této krize a veřejný obraz jejího prožitku se zrcadlily: Karásek tak podporoval zdání prožitosti svého literárního díla a sebe sama prezentoval jako neústupného umělce, usilujícího o uměleckou originalitu a obětující se pro svou tvorbu, pro Krásu nesenou vlastním uměním.

Zatímco zmíněné bilanční činy resumovaly jednotlivé oblasti Karáskovy tvorby (např. aventinské spisy zpřehlednily, rekonstruovaly a do jednoho celku uspořádaly poezii a spojily trojici námětově blízkých románů do trilogie *Romány tří mágů*) a instruovaly určitý výklad jeho osobnosti a jeho estetického a světového názoru, *Ztracený ráj* představoval Karáskovu životní syntézu. Žánr autobiografického románu byl pro takovou souhrnnou bilanci výhodnější než vzpomínkové statě,[57] v nichž Karásek souběžně podával obraz své cesty světem soudobého písemnictví. Poskytoval spisovateli větší vyjadřovací svobodu při volbě a líčení (formativních, iniciačních a charakterizačních) událostí, než jakou by měl v memoárovém vyprávění, jež je stylizováno jako historicky věrné. Formoval estetickou masku zkušenosti, jejíž poměr ke skrývané a odhalované tváři si uchoval svou nejednoznačnost. Proklamovaná autobiografičnost signalizovala intimnější vazbu mezi hlavním hrdinou a autorem a fikční povaha díla ji současně znejišťovala. Fikce a realita se zde tedy mísily v novou, nejednoznačnou skutečnost, přinejmenším dvouvrstvou jsoucnost trvale zdůrazňující své pouto k autorovu prožitému životu a současně je přerušující.

Ohniskem Karáskova bilančního aktu byl právě tento autobiografický prvek (ve své významové ambivalentnosti), tedy současné ztotožnění i oddělení autora a postavy. Karásek do centra románu umístil symbolickou figuru, bytost trvale se vyrovnávající s vlastní jinakostí. Autobiografickým akcentem ji povýšil na své alter ego a fiktivní povahou textu tento výklad znejistil. Životní cesta Viktora Šonského od dětského bezpohlavního snu přes tělesnou krizi dospívání spojeného s rodovou nejistotou k

[57] Zatímco vzpomínková stať má vzbudit dojem pravdivosti svědectví (či alespoň snahy o pravdivost), autobiografický román jako beletristický žánr takovou potenciální vazbu narušuje svou bytostnou fikční podstatou, která specificky upravuje postoj k materiálu, tj. k autorovu životu: nerekonstruuje jej, ale různorodým způsobem jej transformuje (což ovšem nevylučuje možnost autorovy kalkulace s potenciálním „naivním“ čtením, identifikujícím svět textový a vnětextový). Kritický rozbor jednotlivých Karáskových vzpomínkových statí odkrývá jejich fikční povahu, tedy jejich záměrnou odchylku od skutečnosti a stavbu nového textového světa, variujícího svět vnětextový.

alternativní existenci v umění (paralelní k veřejnému životu úředníka) zosobnila Karáskův celoživotně projevovaný prožitek cizinectví a naznačila zdroj jeho estetismu. Současně však románová forma této bilance (jež se stala maskou prezentovanou „jako maska“, tj. jako fikce, tedy nikoliv Já, ale obraz Já) rozkolísala takto poskytnutý výklad a opakovaně poukazovala na neproniknutelnost nitra, které se jakýmkoliv odhalením jen důsledněji zakrývá.

Karásek tak svůj život spojil s životním symbolem věčného jinocha, bytosti vnímavé ke krizovým podnětům, pozbyvší prvotní rajské jednoty a nenacházející nový ráj ani neasimilující se světem pomíjivosti a ztrát. Krizová zkušenost sebe sama ve světě byla ozřejměna jako jednotící životní motiv a jeho zřetězení představovalo tragickou cestu nenaplnitelné touhy po Kráse. Fikční povaha této manifestace současně naznačila vyústění této vůle k „trvalé“ krizi (zvýrazněné přiznanou estetickou kvalitou této alternativy a jejího nesouladu s realitou a všeobecností) a připustila i možnost jiných, odlišných niterných pohybů (čili zdůraznila věčné tajemství jeho osobnosti).

2. 2. Jinoch a jinošství

2. 2. 1. Jinoch

Romantické kořeny Karáskových autobiografických figur *jinocha* a *jinošství* a jejich modernistické transformace názorně dokládá *Večer na Bezdězu* Karla Hynka Máchy a příklady symbolistního umění (především dílo Jana Preislera). Mácha v protikladu k obvyklému přirovnání lidského života ke dni, počínajícímu jitrem a končícímu nocí, přirovnal dětství k večeru a jinošství k noci.[58] Jinocha charakterizoval jako bytost *jinou*

[58] „Neb člověk dítětem vstoupí ve svět tento; - v růžových červáncích plane země v objetí večerním jako krásný tichý obraz; jen nejbližší krajina jest jasná, jen jí lze dohlédnouti; dálné hory před i za námi jen co šeré stíny se míhají po večerním nebi. Tak tichá se objevuje země s tvory svými v jasném oku, v nevinné duši dítěte; ono nespatří, než co mu nejblíže, nezná přešlosť, nehádá v budoucnosť; vše mu tichý, krásný slibuje život, ono v nevinnosti své žije co v zápachu luhů večerních; věk jeho rychle pomine, rychleji než večer jarní. Blíž a blíže pak večer přichází k noci; hvězda za hvězdou vystoupá na obzoru blankytného nebe, jako sen za snem, žádosť po žádosti stoupá v duchu jinocha. Zponenáhla ztratí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zahalí, jako ji temná víc a více by kryla noc. On jen vzhůru vzhůru touží ke snům svým, k nesčislným hvězdám obrazotvornosti své.“ (MÁCHA 1961: 133-134) K soudobému významovému spektru slova jinoch viz např. JUNGMANN 1989: 617.

K pozdnímu večeru (či nadcházející noci) jinošství a k ránu mužnost přirovnal také např. Charles Louis Philippe v románu *Matka a dítě*. Hrdina ve večerní scéně v den svých dvacátých narozenin skepticky bilancuje svůj dosavadní život a pod závojem intenzivně recipovaných motivů vyjadřujících disonanci (především skřípot studny) se rýsuje pesimistická představa budoucnosti. Ráno však přináší mužnou vůli k novým cestám: „Do smrti nezapomenu na onen večer, kdy mi bylo dvacet let. Sedím ve své komůrce. Nad zahradou se sklání zvolna noc a skrývá mé květy, mé ptáky a nebe jest plné touhy jako má bolestná duše. […] Mamička váží vodu, rumpál skřípe a okov naráží hlasitě na stěny studny. Ó, jak si v tomto okamžiku uvědomuji, že jest mi dvacet let. Proč? Nejsem přece pouhý chorobný snílek, na nějž působí náhodné shody okolností. Ale studna naříká jako železná duše, na niž kdosi útočí za šera, a její nářek nalézá ozvěnu v mém nitru. Jako by nějaké nebezpečí viselo ve vzduchu. Cítím v hlubinách zimomřivého

mezi stejnými, ne-vlastní své vlasti, jako cizince vůči tomu, co bylo (dětství a jeho svět(onázor)), i tomu, co je (realita), který touží po tom, co nenachází (věčnost): „Výborně věk tento nazval jazyk náš jinošstvím; mládec ve věku tomto jest cizincem, jest jinochem zemi naší, on v jiných bloudí říších, vzhůru se vzpíná letem myšlenek svých, stojí sám, nevidí nic než přeludy vlastních obrazů svých." (MÁCHA 1961: 134)

Jan Patočka ve studii *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle* zdůraznil, že přerod dětského subjektu v jinošský je vyvolán otázkou po povaze věčnosti.[59] Zatímco dítě spočívá v domněle věčné přítomnosti,[60] jinoch si uvědomuje svou vlastní konečnost a současně nedosažitelnost věčnosti ve svém pozemském životě. Tímto intelektuálním přerodem se přerušuje dosavadní kontinuita: dětství, dosud soudržná součást (časový úsek) kompaktního lidského bytí (dějin Já), se odtrhává a propadá do nenávratna, strhávajíc za sebou veškeré uplývající okamžiky přítomnosti.[61] Dětství se mytologizuje, uchované obrazy jeho reality nově obestírá tajemství (posilované jejich vyvázáním z původního kontextu) či dojem anticipace budoucích časů[62] a současně se probouzí strach z temné budoucnosti (která bude stále jiná) i pocit nesouvislosti, vyvolaný ztrátou základní jistoty: sebepoznání, resp. představy o sobě samém a o skutečnosti.

---

srdce, že jest mi již dvacet let a jsem smuten, poněvadž nejsem tam, kde bych měl býti. […] Má duše zaskřípěla jako studna, ze které čerpají chladnou vodu. […] Ale dnešní hořkost má též svůj zítřek. Dvacetiletý jinoch zná jen smutný předvečer. Budiž velebena, hrdá krví mých žil, jež se bouříš a strhuješ s sebou na své cestě vše od starců minulosti až po děti budoucnosti. [..] Ráno vstávám a rozhlížím se na všechny strany světa. Chtěl bych věděti vše, co se děje ve vesmíru. Ranní vánek přichází z dáli a nese příjemnou svěžest horizontů. " (PHILIPPE 1912: 79-81)

[59] „Vlastní krize však nastane, jakmile se dotážeme samotné věčnosti na její podstatu a vztah k času." (PATOČKA 2004: 362)

[60] Srov. výrok Hölderlinova Hyperiona: „Dítě je nesmrtelné, neboť neví nic o smrti." (HÖLDERLIN 1944: 48). Jan Patočka tento stav časové recepce charakterizuje takto: „Drobné žalosti a nelibosti nejsou s to porušit základní a celkový postoj důvěry, v němž se živá přítomnost přelévá v budoucnost; tedy sobě samému odevzdán, mohl by tento pocit trvat ustavičně: první reflexe zastihuje trvání ve formě stálosti, který chce ustavičné opakování sebe samé – do nekonečna." (PATOČKA 2004: 361) K archetypu dítěte srov. např. VOJVODÍK 2004: 345-347.

[61] „Podstata času je tedy odbývání daného, ba lépe: je jeho *odbytost*. Podstata času je *vítězství minulosti*. Čas je „smrti bratr". Spatření této podstaty času je vázáno k distanci, k oddělení od času a přírody, a toto oddělení („jinošství"), které je propuknutím svobody, je zároveň původem, umožněním všeho zla – jehož ze všeho, co jest, jedině člověk je schopen. Proto je čas, takto pochopený, „hříchu syn hnusného", je plodem distance a odcizení. Jinoch tak žije v dvojím nemožném toužení: touží po dětství, o němž ví, že je nenávratně pryč, protože je iluzí; touží po věčnosti, o níž ví, že iluzí není – temný cit to prozrazuje –, ale o níž ví, že je nesouměřitelná s ním, s žijícím zjevem, se subjektivitou bytosti, které se zjevuje svět." (PATOČKA 2004: 363-364)

[62] Srov. např. báseň R. M. Rilka *Dětství*, rekonstruující na základě evokace každodenních obrazů síť emocí a tuh tohoto věku, které se budou již navždy vracet: „Tak býti sám, tak míti na pospas / čarovný čas. [...] Ten smutek beze smyslu, děs a sen / to bezdno jen. [...] Tak chápat míň a míň to vše, to celé, / tu tíž, ten strach. // A nad rybniční širou, šedou plání / klečet si s malou plachetnicí sám / a kvůli jiným, stejným plachetkám, / leč krásnějším, pak zapomenut na ni /a musit myslet na to sesouvání / zsinalé, malé tváře k hlubinám: / Ó dětství, unikavá přirovnání. / Leč kam, jen kam?" (RILKE 1966: 31-32)

Máchův jinoch je tedy poraněný, dezorientovaný poutník k dosud nezřenému prahu mužnosti, jež je tvořivým sebeurčením, pevným zakotvením ve světě v plodné harmonii s ním. Jinochovy stávající zkušenosti jsou relativizovány poznáním pomíjivosti všeho pozemského, tj. všeho jemu dosažitelného i jeho samého, a uvědoměním si nad-časové (mimo-zemské) povahy věčnosti.[63] Intenzivněji pociťuje antagonismus reality (svých možností) a ideálu (reprezentovaného hvězdnou oblohou, jediným, co lze spatřit v noční tmě, ale čeho se přitom nelze dotknout). Vedle bloudění je jeho základní aktivitou snění, proces utvářející v jeho nitru novou skutečnost, nezávislou na bezprostředních smyslových podnětech a stkanou ze vzpomínek a vizí.[64] Noc jej izoluje od obrazu krajiny, důvěrně poznané blízkosti světa, vtělující jeho dětství i rodinu. Je to čas osamocenosti.[65]

Ze svého zakletí je jinoch vysvobozen rozedněním: ráno v Máchově aporii symbolizuje mužnost, čas plodný a tvořivý: „Než čím výš a výše vystoupil, v tím chladnější vešel noci stín; posléz nechce býti sám, touží po dni, sestoupá níž a níže a vrací se k zemi zpět; - teď jest mužem a jitro jeho vzejde; sny jeho zacházejí jako hvězdy noční v ranní záři a on navrácenou sobě zemi v jitřním, v novém světle uhlídá, miluje a žije v ní.“ (MÁCHA 1961: 134)[66]

---

[63] „Čím více se jinoch vzdaluje od země k věčnosti, tím jasněji se mu ukazuje, že čas je s věčností nesouměřitelný, že věčnost není v čase. […] Jaká je „realita“ času? Je zvláštní, dvojitá – na jedné straně nic se nemůže zjevit jinak než v čase, čas je tedy jev všech jevů, pravdivější než každá jednotlivá a konečná pravda; na druhé straně je to míjení, uplývání, ztrácení se do nenávratna, rozptylování každého zjevu až k limitě nebytí. Do této nicující, ničící oblasti nemůže být věčnost nikdy zatažena, s ní je absolutně nesouměřitelná, a pro nás, kteří jsme časoví, je tedy naprosto nedosažitelná, třebaže pro ni máme „temný cit“.“ (PATOČKA 2004: 363)

[64] Václav Navrátil reflektuje situaci nastalé tmy jako výchozí bod dostředivé orientace, asketického oproštění od hmotné reality, vstup do nového, rozkolísaného světa představ, v němž se s evokovanými předměty rozkolísává i identita snícího: „Člověk je zničen stmíváním, které ho oslepuje, jako by mu zatlačovala oči váha celého kosmu. Stačilo, aby se na chvíli položil, a hned upadne do nějakého vnitřního dění. Za takových okolností je každý sám o sobě přesvědčen, že bdí; je to pravda jenom částečná. Bdí, avšak logika není bdělá. Bdí, a přitom sní. Nastává sen za bdělosti. *Insomnia vigilantium*. (Tato situace by se dala vyjádřit formulí, že člověk čte svoje bdění. Neboť snící člověk vždy nějakým způsobem čte. Bylo by však též záhodno, aby čtoucí člověk snil.)“ (NAVRÁTIL 2003: 286-287)

[65] Srov. reflexi dětské či jinošské osamocenosti v citovaném románu Charlese-Louise Philippa: „Poznal jsem též opuštěnost, všechnu krutou opuštěnost děcka. Věděli jste již také, co jest samota, když vám bylo dvanáct let? Taková ubohá samota jektá zuby a jest truchlivější všech ostatních. Samota ve dvanácti letech nedovede ještě hledati podpory u jiných, neboť je nezkušenou a bojí se hlasů. A hledáme-li v tomto věku druha, nečiníme to tehdy, kdy trpíme, nýbrž ve chvílích, kdy zápasíme se svými povinnostmi. V této době jest naším životním zápasem učení a jest nutno přilnouti k němu i ve chvílích oddechu a opakování, abychom ušli pocitu osamocenosti. Cvičíme se, hovoříme a přivádíme se na jiné myšlenky.“ (PHILIPPE 1912: 72)

[66] Tuto aporii anticipuje zřejmě starší *Pouť krkonošská* (z ledna 1833), zachycující na ose cesty Krkonošemi jinošství, dospělost a stáří poutníka. Večer coby úvod poutě doprovázejí obrazy vyjadřující zánik čehosi krásného v lidském životě, např. smrt motýla marně se snažícího vrátit se ze sychravých hor do údolí, jež symbolizuje neodvratně odtržené dětství, nebo bohatě prokreslený kontrast jinochova očekávání a trpké skutečnosti, vzbuzující frustraci z nenaplněnosti (a pomíjivosti) života: „[...] zkrátka on hledal ráj snů svých v světě tomto, on po něm rozestřel náruč, a pouhou lásky prázdnou sevřel zem na

Máchovo dílo ve spojení s (přímými i zprostředkovanými) podněty umění prerafaelitů,[67] konstituovalo v českém výtvarném umění přelomu devatenáctého a dvacátého století figuru jinocha jako jedno z ústředních symbolistických zobrazení. Nejsoustavněji tohoto motivu užíval Jan Preisler, který jinošskou postavu nejčastěji umisťoval do specificky komponovaných krajinných exteriérů, jejichž tíživá hermetičnost, daná převahou zemských prvků, často vertikálně orientovaných a vytvářejících neprostupnou spleť obrazů, nad prostorem vymezeným osvobozující obloze,[68] se svářila s „naivní“ otevřeností a zranitelností této figury,[69] kterou (stejně

---

prsa horoucí.“ (MÁCHA 1961: 108). Hrdinova jinošská noc, uvozená bolestným rozloučením se se světem („Ty jsi byla sluncem mým, než ach ty jsi zašla již navzdy, a žádný den nezardí se více nad životem mým; osamělý poutník opět kráčeti budu nocí neskonalou, jejíž pustá tichosť obživne jen vlastním lkáním mojím; čírou tmou opět rozestírati budu rámě má za nicostnými postavami a přeludy mých snů, až chápajícího se osamělého stromu mne v noc zavitá koruna jeho opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdivosť strastnou, až vlastní vřelé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném snůpustém spaní.“ ibid.: 109), je cestou k přízračnému kontaktu se smrtí v ruinách kláštera (rozmluva se zmrtvýchvstalými mnichy, ožívajícími vždy jednou za rok, a to právě v ten den, kdy sem jinoch s nastalým ránem přichází). S ránem tak poutník vstupuje do času poznávání života a smrti, jež končí poledním pohřbem těch řeholníků, kteří se nechtějí vrátit k ročnímu spánku. S novým večerem a novou nocí poutník opět vstupuje na cestu, shledávaje posléze své zestárnutí a smiřuje se svou smrtí: „Poutník pohlédl sám na sebe, a strašně bych proměněn, i jemu padaly šedé vlasy okolo vysokého vraskovitého čela [...]; smutně hleděl v tmavý průchod; - za ním planulo zoře; - ještě jednou se chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku přešlou; než bouřlivý, hlučně a hrůzně lkající vichr mluvil k němu z končin těch slovy tajemnými a moc neznámá tiskla ho vpřed, touha nevýslovná táhla jej za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou. – Poutník nasledoval starce v temný průchod. - - “ (ibid.: 115)

[67] Z prerafaelitů jinošskou figuru soustavněji zobrazoval především Edward Burne-Jones; jinošsky jsou v jeho díle stylizováni zejména andělé, světci a mytologické postavy (viz např. práce *Angel*, *Song of Love*, *Perseus and the Sea-Nymphs*, *Portrait of a Young Boy*, *Saint George*, *The Lament*, *Cupid Finding Psyche* nebo pygmalionský cyklus čtyř maleb zachycujících mýtického jinošského umělce a jeho sochu, jíž vdechla bohyně Afrodita život). Mezi významné náměty prerafaelitů patřil také portrét osamělé bytosti (ženské, mužské, androgynické) ve zvýznamněné souhře s prostorem (do tohoto kontextu vstupují také stylizované a rozličně estetizované portréty umělců a osobností z okruhu Pre-Raphaelite Brotherhood, např. slavná fotografie zachycující Johna Everetta Millaise jako Danta od Davida Wilkieho Wynfielda z roku 1862). Dante Gabriel Rossetti tak zachycoval především ženské postavy (k nimž byla modelem jeho manželka Elisabeth Siddal), např. na malbě *The Daydream* z roku 1880 umístil zasněnou ženu – pohlížející mimo scénu – do koruny stromu, se světle modrým nebem prosvítajícím spletí větví a listoví. Rossetti do nepropustné zeleně (kombinované s interiérem) uzavřel také česající se a do svého odrazu v zrcadle zahleděnou ženu na malbě *Lady Lilith* z roku 1868 a podobně komponovány jsou i jeho portréty *Fair Rosamund* (1861), *Venus Verticordia* (1864-68) a *Bocca Baciata* (1859). Do tohoto kontextu vstupují rovněž fotografie Julie Margaret Cameron, například *Pomona* z roku 1872, zachycující (gynandricky stylizovanou) ženu s rozpuštěnými vlasy, obklopenou hustou vegetativní masou, nebo starší snímek *Sadness* (1864), na němž je krajina nahrazena interiérem a vegetace dekorativní tapetou, o níž se opírá dívka se zavřenýma očima. Odlišnou emoci zachycuje malba George Frederica Wattse *Choosing* z téhož roku, portrét dívky přimykající se k růžovému keři a hroužící se do vůní růží. (K uzavření zobrazené figury do zemského prostoru viz bezprostředně následující výklad u interpretace jinošské postavy v díle Jana Preislera.) K prerafaelitskému umění srov. mj. PRERAFAELISTÉ A UMĚLCI JEJICH OKRUHU 1980, NEUMANN 1920-1921, MATĚJČEK 1944-1945: 3-4.

[68] V některých klíčových pracích Jana Preislera obloha (symbol svobody, volnosti) zcela chybí, prostor je utvořen výhradně zemskými prvky – např. ve čtveřici *Černých jezer* a příbuzném *Smutku* jej uzavírají skály. Na malbě *Smutek* z let 1903-1904 je jinošská postava bolestně přimknuta ke skalnímu masivu, zatímco odliv odnáší loďku s mužem a ženou, snad alter egem plačícího, a jeho duší. Symbolický význam malby je posílen právě prostorovou uzavřeností barevně kompaktní scény, která sugeruje její niterný prožitek (představu) samotnou plačící postavou. Podobně jsou koncipovány pozdější idealizované

jako jinochovu bezprostřednost či bezelstnost a současně jeho spojitost s dětstvím[70]) Preisler vyjádřil tím, že jej zpravidla zobrazoval jako (polo)nahého.[71] Uvěznění nahého jinocha nehostinnou zemskou spletí je výrazem spíše jeho přikování k ní než zakotvení na ní, evokuje stav mýtického trestu.

Přestože se Preisler věnoval figuře jinocha od počátku své tvorby,[72] nejvýznamněji jinošství tematizoval ve čtveřici bezejmenných maleb z roku 1904, později souhrnně nazvaných *Černé jezero*,[73] které variují jinošský akt s koněm ve skalním exteriéru. Tento soubor doprovází řada menších kresebných i olejových skic a několik námětově či motivicky příbuzných prací (např. olejomalba *Smutek*).

Na třech obrazech z tohoto souboru je pouze jinoch s koněm, čtvrtý scénu rozšiřuje o ženskou figuru, která se na jiné malbě objevuje u černého jezera také samostatně. Kontakt jinocha na koni a ženy v obdobném prostředí pak variuje ještě malba *Žena a jezdec u jezera*.

Bledý jinoch na *Černých jezerech* je bezprostředně konfrontován s černou vodní hladinou, jíž je zaujat i jeho bílý kůň. Tento střet vyjadřuje akutní hrozbu narcistní sebelásky, která se nabízí jako východisko z této kritické situace a která může jinocha uvěznit, potažmo přivést k sebezničující metamorfóze v ne-lidskou bytost.[74]

---

portréty *mystiků a vizionářů* Josefa Váchala: portrét mystika „ve vytržení" či v meditaci (zpravidla v popředí) je konfrontován se snovou scénou jeho vize, jíž je obestřen; srov. VÁCHAL 1913.

[69] Petr Wittlich tuto postavu, která kontinuálně prochází Preislerovou tvorbou, vykládá jako výtvarníkovo *alter ego*, resp. *osobní ideální Já*, a klade ji rovněž do souvislosti s Máchovým jinochem (WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 12).

[70] Na triptychu *Jaro* symbolizuje tuto neodtrženost od dětství motiv cesty k „rodné chaloupce", spojující jako pupeční šňůra jinocha pohlížejícího do nitrem odrážené krajiny (otevřeného světa, který jej odtrhává) s uterálním bezpečím intimního rodinného prostoru.

[71] Takový charakter má i jeho raná práce, návrh obálky k „mánesáckému" albu *Listy z Palety*, na níž je anticky stylizovaný polonahý jinoch, stojící s hyperbolizovaným štětcem před obří paletou, již Lenka Bydžovská ve svém výkladu přirovnává k lůnu: „Mladík, jenž se noří z temné matečné plochy palety jako z lůna a zároveň ji vlastním tělem chrání, vzdáleně připomíná anděla s plamenným mečem ze slavného obrazu Franze von Stuck *Strážce ráje* z roku 1889." (WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 16)

[72] Tento námět předznamenává již jeho školní práce z roku 1895 – kresba sedícího nahého chlapce v kreslírně; chlapec má zavřené oči a je netečný ke kreslícímu publiku, což naznačuje jeho hluboké ponoření do sebe (srov. WITTLICH 1988: 8).

[73] Tento název jim dal patrně Jan Kotěra – podle WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 162, 226.

[74] O. M. Urban spojuje jezero na těchto malbách rovněž s podvědomím: „Melancholický smutek a pocit osamělosti dominují i obrazům z volného cyklu *Černých jezer*. Klidná temná vodní hladina symbolizuje jinochovo podvědomí: skrývá nebezpečí, narcistní strach z poznání sebe sama. Preislerovy obrazy charakterizuje napětí bez agresivního vyznění; kontrast s jejich idylických rámcem zintenzivňuje smysl jejich symboliky." (URBAN (ed.) 2006: 176) Význam černé vody na Preislerových pracích je podle Petra Wittlicha ambivalentní, spojují se v něm kladné i záporné hodnoty, hrozba i přitažlivost, zánik i začátek: „V celém souboru získává postupně na stále větší váze černá barva, která je spojena s elementem tajemné vody obklopující ostrovy a mysy. Tato voda je neprůhledná, těžce a pomalu plyne kolem bělavých tvarů pevniny. Dominantní jinošská figura pastelů je významově určena vztahem k této vodě, její gesto připomíná stará zobrazení neofytů. Tato černá voda dává obrazům vlastní melancholickou náladu, její

Romantický exteriér černého jezera ve skalách Jan Preisler významově prohloubil nápadným symbolickým vegetativním prvkem, který zobrazené scény spojuje se ztraceným (biblickým) Rájem: dvojicí sousedících stromů, z nichž je jeden obsypán plody (či květy) a které odkazují ke dvěma rajským stromům: ke stromu života[75] a stromu poznání dobrého a zlého.[76] Díky tomuto motivu (téměř pravidelně se opakujícímu na všech *Černých jezerech* a skicách k nim) v souhře s dalšími prvky (gesto pravé ruky směřující k ústům naznačuje prostředek poznání, okušení jablka ze

---

význam je přitom ambivalentní – hrozí a izoluje svou nepostižitelnou hloubkou, jako by to byla voda zapomnění, přes kterou se už kdysi osudově přeplavil dobrý jun Roman Vasilič, ale zároveň přitahuje a stává se zdrojem tragického poznání života a snad i očisty. […] Černá voda u Preislera […] nemá povahu pouhé negace k tradičně významově pozitivnější barvě bílé. Naopak je samostatným matečným zdrojem imaginace a invence tvarů, tak jako označil Preisler černou draperii jinocha za střed obrazu.“ (WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 147-162) Srov. také WITTLICH 1990.

[75] Petr Wittlich ve svém pojednání zmiňuje pouze strom života (WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 154, 156). I v dalších svých pracích (např. WITTLICH 1982: 17, 1996, WITTLICH 1996: 3) poukazuje P. Wittlich na frekventovanost zobrazení stromu života v moderním umění. Domnívám se, že v případech, kdy umělec strom přesně neidentifikoval (ať už názvem, výkladem či kontextem), by bylo přesnější mluvit obecněji – o rajském stromě, a to nejen proto, že jsou „druhově“ nerozlišitelné, ale i proto, že také strom poznání dobrého a zlého byl nejednou (explicitně) zobrazován. Významným příkladem je *Strom poznání dobrého a zlého* Edvarda Muncha (kolem roku 1913). Jde o cyklicky laděný soubor ilustrovaných, resp. barevných textů (jež svou akcentovanou výtvarností doslovují barokní emblematiku a anticipují nástup lettrismu). Tyto různorodé, vesměs mysticizující texty, zčásti evokující jazyk alchymistické či vizionářské literatury, zčásti prozrazující svým gnómickým charakterem malířovu snahu syntetizovat životní zkušenost nebo ji alespoň „opsat“ snově imaginativním vyprávěním, obkružují témata erotického citu a zemské geneze, přičemž akcentují těsný vztah zemského a lidského, svorně identifikovaných právě v motivu stromu. V reflektovaném světotvorném procesu dochází k metamorfóze stromů v lidi („Země milovala vzduch – vzduch ji strávil a země se stala vzduchem a vzduch se stal zemí stromy roztáhly větve k nebi a pozřely vzduch stromy se vymanily ze země a staly se lidmi / všechno je život a pohyb i v nitru země jsou jiskry života“ MUNCH 2006: 121) a nejintenzivnějším zvýznamněním motivu stromu v souboru je jeho metaforická projekce do zraněné lidské paže, vertikálně čnící nad lidské tělo: „Buněčná tkáň zdurela jako k prasknutí přehuštěný balón – splaskla jako svraštělý list aby znovu přišla do varu a roztáhla se a křičela jako v ďábelském chóru – spalování mrtvolek rostlin – tabák vysílal svůj omamující a jeduplný popel do chodbiček a labyrintů lebky / Viděl – dav tváří na něj zírá / Ležel zničený na ulici / Zkrvavenou paži držel ve vzduchu.“ (ibid.: 119) Munch tak tematizuje totalitu světové existence, sourodost člověka se zemí a jejich společnou ideovou podstatu. Motiv hříchu v textu doslovně nezaznívá, nejvýznamněji jej připomíná jen zmíněný motiv poraněné ruky korespondující s – pověstmi tradovaným – obrazem „hříšné ruky“ čnící z hrobu a čekající na dodatečný trest, který zhřešivší duši vysvobodí. Reflektovaná situace (líčení prostoru tělesného utrpení (trestané bytosti)) nabývá významu (metafyzického) trestu ovšem především úvodní hypnotickou scénou naznačující samu vinu, v níž se motiv ženství, k němuž je prožívající/trestaný/hřešící subjekt přitahován, spojuje s ďáblem: „Krev v něm vřela. Pekelný nápoj svařený z krve rostlin – vína – se smísil s jedem ženského vampýra – byl to vroucí odvar v mechanismu mozku. / Mozková tkáň se rozpínala. Do přehřátých nafukujících se buněk se vrýval jako na fonografu ďáblův rukopis.“ (ibid.: 119) (V motivu opakovaně vpisovaného textu do organismu je možné také připomenout pozdější povídku Franze Kafky *V kárném táboře*, v níž je trestaný umučen strojem soustavně vrývajícím text rozsudku do jeho těla.) K představenému Munchovu souboru srov. také další jeho texty – MUNCH 2006: 109, 124-126.

[76] „Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromoví žádoucímu na pohled, *s plody* dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého.“ (Gn 2, 9) K oběma stromům viz ŠKRABAL 1940: 552-553. Různé mytologické aspekty stromu (a rostlinstva) shrnuje ELIADE 2002: 267-325 (o obou stromech zde především na s. 287-293).

zakázaného stromu, černá drapérie exponovaná svým centrálním umístěním[77] zakrývá poznanou nahotu) lze prostor obrazu ztotožnit s Edenem a jinocha s Adamem. Celá situace tak odpovídá stavu po prvním hříchu, ztracenému Ráji, tedy stavu po Poznání, *propadnutí smrti* (Gn 2, 17).

Tento výklad podporuje i čtvrtá malba pojmenovaná *Černé jezero*, na níž jinoch (Adam) s bílým koněm pod rajskými stromy pohlíží na (zhřešivší) rusou ženu (Evu), sedící na vzdáleném skalisku uprostřed černých vod. S Evou pak lze identifikovat i zpola zakrytou ženskou figuru na malbě *Žena u černého jezera*, která objímá strom, i civilně oblečenou ženu, na kterou pohlíží nahý jinoch na bílém koni, na malbě *Žena a jezdec u jezera*.

Symbolického významu nabývá tímto kontextem i motiv bílého koně. Svou barvou vyjadřuje nevinnost, stav nehřešícího, cudného dětství, svou povahou (spřáteleného zvířete) vyjadřuje harmonii mezi jinochem (rytířem či šlechticem) a Bohem, potažmo přírodou, v níž sám Adam rozdával jména (Gn 2, 19-20). V čase po hříchu je kůň konfrontován s pustým „ztraceným Rájem", černé vody melancholie poutají jeho pohled. Kůň tak vtěluje smutnou přírodu, pominulou integritu člověka a světa a současně jej jeho intimní vazba (věrnost) k jinochovi proměňuje v symbol jeho duše, animu, která je předurčená těžkomyslnému bloudění pustým světem, iluminovaným odlesky ztraceného Ráje.[78]

Figura jinocha na *Černých jezerech* současně spojuje Adama (původce hříchu) a Ježíše Krista (vykupitele z hříchu), potažmo první hřích a Kristův křest a ukřižování: obraz viny (a trestu) se tak prostupuje s obrazem spásy (a odpuštění, vykoupení). Ke křtu odkazuje jinochova nahota (a exponovaná drapérie skrývající bedra[79]), jež spolu s bezprostřední blízkostí vody asociuje ponoření (omytí od hříchů), a motiv bílého koně, který variuje holubici, jež byla (nejen) při Kristově křtu zobrazována coby symbol

[77] Srov. též Preislerův komentář malby v dopise Stanislavu Suchardovi: „ Tak např. onen obraz, na kterém je mladík s bílým koněm před černým jezerem a který by mohl být nazván melancholie, nebo tak nějak. To téma samo nese již v sobě černé tóny, které dostaly nejintenzivnějšího výrazu, jako černá barva drapérie mladíka, tedy jaksi centra obrazu. Tato barva pak v různých nuancích od nejtemnějších tónů přes lomené šedé a zelenavé tóny prostupuje celý obraz, až vyznívá nakonec ve světlých šedých a docela bílých tónech koně, o nějž je mladík opřen. Je to tedy ne černý nebo šedý, ale naprosto barevný obraz. Dnes bych to logičtěji nesvedl." (cit. dle WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 155-156)

[78] Srov. také Wittlichův výklad motivu koně na Preislerových malbách – WITTLICH 1990: 165.

[79] Tento atribut běžně užívaný na malbách zobrazujících Ježíšův křest může být vykládán jako prefigurace Ukřižování (např. Gerard David, Pietro della Francesca, Bartolomé Esteban Murillo…).

Ducha Svatého. Přítomnost rajských stromů upomíná také na Ukřižování:[80] Eden totiž bývá v některých výkladech teritoriálně identifikován s Jeruzalémem (srov. DAHLER 1993: 11-15). První hřích, křest a Ukřižování se tedy prostřednictvím zvýznamněných motivů na malbě prostupují podobně jako na středověkých obrazech.

Téma viny a touhy po odpuštění je klíčovým námětem celého Preislerova díla[81] a odráží ji již některé z jeho starších prací, na nichž jinoch bývá zpravidla ponořen do svého nitra, potažmo připoután ke svému ideálu, což naznačuje jeho pohled upřený mimo scénu obrazu.[82] S tématem viny se tento postoj spojuje například na triptychu *Velikonoce*. Do jeho centrálního pole Preisler umístil takto pohrouženou či fascinovanou postavu pasáčka vepřů, jehož vnitřní zaujetí doprovází také netečnost k okolí (mj. ke psu, který se o něj otírá a který odkazuje domovu[83]). Preisler postavou pasáčka variuje marnotratného syna z Kristova podobenství a v triptychu rozvíjí chlapcovu myšlenku návratu k milujícímu a odpouštějícímu otci: boční pole znázorňují vertikálně komponovanou alegorii velikonočního zvonění (zvony rozeznívají andělé) a chrámovou fresku s ukřižovaným Kristem coby symbol Lásky a Spásy, resp. vykoupení z prvotního hříchu a sejmutí lidských vin.

Téma prvotního hříchu zpracoval Preisler ještě v souboru olejomaleb *Adam a Eva* z roku 1908, opět doprovázených množstvím skic, různě variujících kompozici obrazu, potažmo postoje (a tím i vztahy) obou postav, které jsou zachyceny v rajském prostoru ještě před zhřešením (na jedné z maleb již Eva drží utržené jablko). Adam na nich „pře(d)jímá“ melancholické postavení předešlých Preislerových jinochů, což také potvrzuje jejich hlubinnou spřízněnost; v některých případech jeho postoj rovněž

[80] Vedle toho ovšem také odkazuje ke křtu; některé výklady určují původ oleje, jímž byl Kristus před smrtí pomazán, ve Stromu života. Srov. DUS (ed.) 2007: 340, 437.

[81] Domnívám se, že právě tento námět, zde jen zhruba naskicovaný, sjednocuje Preislerovo výtvarné dílo, na jehož kompaktnost se často upozorňuje a již podporovalo i to, že většinou své práce nepojmenovával, srov. WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 226. Připouštím, že může zaznít výtka založená na programových tezích členů Sdružení výtvarných umělců Mánes, odmítajících literárnost či programnost malby (ve prospěch řešení čistě výtvarných, malebných problémů a myšlenek a tvůrčí inspirace přírodou) (srov. [NEPODEPSÁNO] 1897-1898, MATĚJČEK 1944-1945: 19-27, WITTLICH 1982: 7; WITTLICH 1997b: 1, WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 165;), nicméně programové teze sdružení a program/potřeba/vize umělce (byť člena) se nemusejí plně ztotožnit a u tak významného a duchovně bohatého výtvarníka, jakým byl Preisler, je ideové či estetické rozdělení cest očekávatelné (a nemuselo přitom dostát ani teoretické manifestace). Nadto Preislerovy práce nejsou ve své významové otevřenosti typickými projevy *literárnosti* ve výtvarném umění (srov. např. WILDE 1994: 51-56, WHISTLER 1994: 11-14), spíše absorbují (vědomě či nevědomě) antropologicky či mytologicky nosné a sdělné motivy a jejich souhrou (a kontextem díla) rozvíjejí onu řečenou ideu viny, komplementární s touhou po návratu prvotní integrity.

[82] K tomuto motivu srov. MATĚJČEK 1944-1945: 114.

[83] K motivu psa coby přítele v neštěstí/vyhnanství, který zosobňuje domov, ztracený ráj srov. také Przybyszewského výklad Vigelandovy plastiky *Vypuzení*, PRZYBYSZEWSKI 1896: 77.

odkazuje k tradičním mučednickým figuracím, např. motivem rukou skrytých za zády, charakteristickým pro zobrazení spoutaných jinošských martyrů.[84] Oproti předcházejícím záběrům na ztracený Ráj okouzlují tyto práce bohatou barvitostí vegetace, která také kontrastuje se skalní nehybností ztraceného Ráje; vitální spleť rostlinných prvků přitom nepůsobí na rozdíl od starších tísnivých exteriérů klaustrofóbním dojmem, ač i zde je prostor konstruován bez „osvobozující" oblohy. Rajská idyla působí v kontextu Preislerova díla jako Adamova vzpomínka, hypnotická scéna zjevující se mimo plátna (svět) *Černých jezer*, hluboko v jinochově nitru.

Prostřednictvím edenských atributů je máchovský *jinoch* na Preislerových obrazech identifikován s Adamem a tím se i jeho cizinectví (na Zemi) přenáší na celé lidstvo.[85] Preisler tak naznačuje trvalost tohoto výchozího prožitku, vyhnanství člověka (duše) na zemi (v lidském těle), jejich nezvratitelnou nejednotu, nekonečné sváření se. Smyslový, pozemský život se touto „gnostickou" optikou proměňuje v neblahou vizi spojenou se snovou reminiscencí netělesné praexistence. Jinochův (Adamův) život je tak stálou krizí, marným hledáním ztraceného Ráje a stále hlubším propadáním do země, s níž nemůže splynout.

Jinošský prožitek frustrace z této nejednoty zachytil již Friedrich Hölderlin v románu *Hyperion*.[86] Hned ve druhém dopisu Bellarminovi Hyperion, připomínající svou zdůrazněnou pozicí obrazy jinochů na skalách čelících obzoru a obloze, líčí svou osamocenost, charakterizuje svou existenci jako bludné bezdomoví a jako jedinou svou útěchu označuje přírodu, jejíž krása v něm násobí touhu po jednotě s veškerenstvem: „Všecka má bytost oněmí a zaposlouchává se, jak něžné vzdušné vlnění čeří se mi o hruď. Pohroužen do širého modra dívám se vzhůru k nebi a dolů do svatého moře a je mi, jako by nějaký spřízněný duch rozevíral vstříc náruč, jako by se bolest osamění

[84] Zřejmě nejčastěji takto zobrazovaným martyrem byl svatý Sebastián. František Kobliha jej také ztvárnil na jednom ze svých ex libris pro Jiřího Karáska. K tematizaci tohoto světce srov. též LISHAUGEN 2008: 152.

[85] V této souvislosti ještě připomínám symbolistní výzdobu katedrály sv. Jana v Tampere od Huga Simberga: ve středu klenby je dominantní freska hada držícího v ústech jablko (přičemž rudé pozadí obrazu také k jablku odkazuje), již obklopuje dekorativní kompozice andělských křídel a hadích šupin. Podél chrámu pak vede dramatická „linka" – freska *Girlanda života* – rozsáhlá malba obrovské trnité girlandy s rudými květy (opět připomínajícími spíše jablka), již na různých místech zvedají nebo se o to alespoň pokoušejí vysílení a poranění chlapci. První hřích je tak vztažen přímo k osudu lidstva, nesnadnosti a marnosti lidského života, již exponuje i freska *Zahrada smrti*, zobrazující subtilní zahradnictví, o něž se stará několik kostlivců.

[86] Právě ideál duchovní integrace celého lidstva vyzdvihoval v esejích o umění Richard Wagner: „Společné náboženské vědomí oněch lidí budoucnosti musí tedy nabýt tohoto výrazu: „Není vyšší síly, než je *společná síla lidstva*; není nic *hodnějšího lásky*, než *vespolné lidstvo*. Jenom *nejvyšší silou lásky* dospějeme však k *pravé svobodě*, protože není jiné pravé svobody než svoboda, která je *všem lidem společná*." (WAGNER 1959: 272)

rozpouštěla v život božstva.“ (HÖLDERLIN 1944: 45) Hyperion pojímá tento kýžený stav jednoty se vším jako ideál zbožštění lidské existence (je *nebem člověka*), který však zůstává vždy nedosažitelný, ba dokonce i vůle k cestě za ním je pomíjivá a záhy ji střídá výchozí prožitek cizinectví.[87]

Motivy jinochů využívali ve svých dílech i další výtvarníci přelomu století. Karel Hlaváček zobrazil jinošský akt v krajině, jíž vévodí magická luna,[88] v kresbě užité na obálce své básnické sbírky *Pozdě k ránu*. Na ni později navázal František Kobliha jedním z dřevorytů z cyklu *Mstivá kantiléna* inspirovaného Hlaváčkovou poezií a obrazem androgynicky laděného Tristana (v temném, siluetovém provedení), pohlížejícího do krajiny nad jezerem z cyklu dřevorytů *Tristan*.[89] Dekorativní využití tohoto motivu představuje obálka třetího ročníku *Volných směrů* od Arnošta Hofbauera znázorňující chlapecký akt klečící při soše boha Pana a hledícího na noční oblohu.[90] Jinoch konfrontovaný s noční oblohou a krajinným panoramatem vždy vtěluje smutek, založený na nedosažitelnosti světa na horizontu, o nějž jej připravila tma, symbol zraňujícího poznání pomíjivosti.[91] Jako „mužný“ protějšek těchto obrazů může být chápána známá kresba Františka Kupky *Meditace* z roku 1899, zachycující rozbřesk nad vysokohorským jezerem, u jehož břehu klečí nahý dospělý muž.

2. 2. 2. Noc jinošství a ztracený Ráj

[87] „Být jedno se vším, co žije, v blaženém sebezapomnění navracet se do úplnosti přírody, toť vrchol myšlení a radosti, toť posvátný horský útes, krajina věčného pokoje, kde poledne už není dusné a hrom už nehřmí, kde vroucí víry mořské podobají se závanům v lánu obilním. Být jedno se vším, co žije! Skrze toto slovo odkládá ctnost své mravokárné rozhořčení, lidský duch odvrhuje svou pýchu a všechny myšlenky roztávají tváří v tvář věčnému veškerenstvu, jako blednou formulky bojujícího umělce před jeho Uranií. Železný osud zříká se vlády, ze svazku bytostí mizí smrt a nerozborná celistvost s věčným mládím zkrašlují a oblažují svět. Na této výšině často stávám, můj Bellarmine! Avšak chvilinka vědomí strhává mne dolů. Rozvažuji a nalézám se týmž jako předtím, jsem osamělý, stižený všemi strastmi smrtelnosti, a útočiště mého srdce, věčně jediný svět, je ten tam, příroda zavírá svou náruč, a já stojím před ní jako cizinec a nerozumím jí.“ (HÖLDERLIN 1944: 46) Srov. též ibid.: 51-52.

[88] Luna může být také chápána jako atribut mýtického Endymiona.

[89] Konfrontace mladého člověka sedícího na skále s večerní krajinou se uplatňuje i v próze Jaroslava Hilberta *Ztracený ráj*. V této kratší pasáži je „horečnatě“ vyjádřeno duševní a tělesné prostoupení vnímavého subjektu s krajinou: „Večer. Sedím na vrcholu skály a lokty opřen o kolena dívám se dolů. Pode mnou po stráni padá les a roztéká se do dáli. Slunce zapadlo a na obzoru zbylo jen trochu krvavých skvrn po něm. Ve vzduchu je šero, ticho a šero… Zvolna otvírám se do něho a mé tajemství se ze mne řine jako vůně; doteklo na první vrcholky stromů, přelévá se přes ně ku druhým, ku dalším… do dáli, do šíře… hladí se po nejvyšších haluzích a plní mezery mezi stromy… Vyřinulo se již všecko, otevřená schráň je prázdna - - -. Chšššš! Rázem je má duše ve mně pevně zavřena pod zapadlým otvorem, a já sedím opět na vrcholu skály.“ (HILBERT 1896-1897: 10)

[90] Viz KUBÍČKOVÁ 1944-1945: 201.

[91] Podle Václava Navrátila je spřažení lidského smutku a (recepce) světa věčné, podkládá ji mj. smutek člověka pohlížejícího do dáli: „Nedá se [tj. smutek] tak lehko odstranit, protože je původním pohledem na *celý* svět. Zde jest první motiv: Kdo se dívá do dálky, zvážní, zesmutní. V každé pozornosti je okamžik smutku. „Potíže“ nás upoutávají a soustřeďují na jeden předmět, smutek má však nekonečné obzory.“ (NAVRÁTIL 2003: 227)

Noc jinošství (symbolizovaná pustým světem ponořeným do tmy) a ztracený Ráj (tj. prostor po prvním hříchu, který nahrazuje, ba neguje Eden) jsou – vzájemně se ozřejmující a prohlubující (a spřízněné) – časoprostorové symboly krizového stavu (mladého) subjektu. V těchto stádiích se spojuje smyslová krize s přerušením vazeb, které jej spojovaly s rodiči (především s otcem coby vtělením řádu a pravdy,ale i s matkou coby dárkyní života a mateřštiny), resp. s domovem,[92] potažmo s dětsky zřeným světem a s původním celistvým sebeprožíváním.[93] Člověk pozbyl této prvotní integrity, ale ráj, jak poukazuje například Mircea Eliade, zůstává (v různých podobách a transformacích) jeho věčně se připomínajícím mytologickým východiskem. Vědomí jeho pozbytí zakládá všudypřítomný *stesk po Ráji*, který Eliade identifikuje s odvěkou lidskou snahou sakralizovat vlastní existenční prostředí, potažmo s projekcí středu či osy světa, *axis mundi* (ostatně také ztotožňované s rajským Stromem života) do různých míst, včetně osobních příbytků (viz ELIADE 2002: 373-375).

Jak již bylo v předešlé kapitole naznačeno, stavem vtělujícím prvotní integritu člověka a světa bylo rovněž dětství. Například Charles Baudelaire v eseji *Malíř moderního života* (z přelomu let 1859 a 1860) charakterizoval dětství jako stav plné, otevřené senzibility, okouzleného vnímání přítomné reality (všední skutečnosti), nezatíženého intelektuálními (ani hodnotovými) předsudky, asociacemi apod.[94] Tuto senzuální

[92] Čas večera, jinošství, klade do souvislosti s tvorbou světa a s opuštěním rodného domu (tj. rodiny, domova) v úvodní básni své *Knihy obrazů* Rainer Maria Rilke: „Ať jsi kdo jsi: jdi večer z jizby ven, / z té jizby, v níž jsi o všem poučen; / tvůj dům je před tou dálkou poslední. / Pak očima, jež takto unaven / nezvedneš nad ten sešlapaný práh, / docela zvolna zvedni těžký kmen, / aby si sám a štíhlý k nebi sáh. / A to jsi stvořil svět. Veliký svět, / jak slovo, které dosud v tichu zrá. / Jak vůle tvá se smyslu dobírá, / už už mu smíš očima popouštět.“ (RILKE 1966: 9) Podobně také identifikuje domov s večerem ve starší básni ze sbírky *Advent*: „Já mám svůj domov mezi dnem a snem, / kdy usínají děti rozjívené / a starci večer hledí do plamene / v přísvitu průzračném a překrásném.“ (RILKE 1990: 57) Naopak v básni *Biřmovanci* je změna dospívání spojena s ránem a očekáváním slavnostní mše a svátosti biřmování, která vtěluje dětský dojem dospění: „Za sebou mají dětskou mladost svoji, / co přijde bude jinačí. // Ať už to je! Což nyní nečeká se / jak v pauze, až hodiny doznějí? / Je po slavnosti, dům je hlučný zase, / odpoledne však míjí smutněji.“ (RILKE 1966: 35)

[93] Vydělení se z těchto základních danností, přerušení těchto prvních vazeb určuje jinochův prožitek cizinectví. Díky svému postavení cizince pak může zhodnotit stavbu a principy společnosti kriticky a užít vlastního poznání při utváření vlastního nového světa. *Objektivností*, resp. *svobodou* hodnocení charakterizuje *cizince* Georg Simmel: „Objektivnost může být také označena jako svoboda: objektivní člověk není vázán žádnými pevnými danostmi, které by mohly do jeho vnímání, chápání a hodnocení existujícího vnést předpojatost. [...] cizinec je svobodnější, prakticky i teoreticky, ve svém pohledu na poměry je méně zatížen předsudky, hodnotí je podle obecnějších, objektivnějších ideálů a není ve svém jednání spoután zvykem, pietou a precedenty.“ (SIMMEL 2006: 29)

[94] Na kladný poměr dětství k přítomnosti upozorňuje také Jan Patočka v souvislosti s Máchovým *Večerem na Bezdězu*: „Vyzvednuta je tu [ve *Večeru na Bezdězu*] v dětství časová charakteristika – soustředění do živé přítomnosti bez dalekých perspektiv, tj. bez zacházení do horizontu budoucnosti a minulosti; ty stojí jen na vzdáleném okraji jako stíny, jež k sobě nepřitahují pohled reflexe. V každém okamžiku se žije cele a s důvěrou – každý je slibem, tj. přítomnost je otevřena do budoucna bez pochybností, ba bez rozlišení: tato přítomnost je přirozeně důvěřivá a věřivá. V ní doména všech původních kladných postojů, víry, naděje, lásky, důvěry, vlastních životu v jeho naivní podobě.“ (PATOČKA 2004: 360-361)

otevřenost přirovnal ke stavu *rekonvalescence* a *věčného rekonvalescenta* definoval jako bytost jsoucí v čistě smyslovém poměru ke skutečnosti: „Nuže, rekonvalescence je cosi jako návrat k dětství. Rekonvalescent se jako dítě těší v nejvyšší míře schopnosti živě se zajímat i o ty zdánlivě všední věci. [...] Dítě vidí všechno jako *nové*; je stále *opojené*. Nic se nepodobá tomu, čemu říkáme inspirace, víc než radost, s níž dítě vstřebává tvar a barvu." (BAUDELAIRE 1968: 593) Věčná rekonvalescence je tedy stavem znovunalezené jednoty se světem, smíru s realitou, vůle k jejímu estetickému přijetí.[95]

Tento ideální stav je příbuzný (či snad identický) s *lyrickým stavem cítění*,[96] který Baudelaire charakterizoval v eseji o Théodoru de Banville, v jehož tvorbě spatřoval cestu lyrického básníka vždy orientovanou právě k dětství coby *ztracenému Edenu*.[97] Dětství je tedy trvalým zdrojem umělcovy tvorby, což zdůraznil i v eseji *Poživač opia*:

---

[95] Na jaře 1886 se dotkl pojmu *rekonvalescence* Friedrich Nietzsche v dodatečné předmluvě ke svému spisu *Lidské, příliš lidské*, v níž naskicoval vývoj ideální lidské bytosti (s vrcholem ve stádiu *svobodného ducha*, *freier Geist*). Samotný akt osvobození jedince (od zatěžujících návyků, které deformují jeho individualitu i poměr ke skutečnosti) nazval *velkým odpoutáním* (*grosse Loslösung*) a spojil jej s jinošskou vzpourou proti standardům prostředí, včetně rodinných svazků a obecně přijímané sociální hierarchie, s relativizací hodnot, projevující se mj. inverzí představ o dobru a zlu, a s potřebou vzdálit se dosavadnímu světu a podrobit jej rozkladným experimentům. Nietzsche podrobně vylíčil tento osvobodivý *otřes* a nastalou fázi bloudění, nejistoty, s níž se odpoutaný pohybuje světem, který pozbyl svých pevných, záchytných bodů: „Náhlá hrůza a nedůvěra ke všemu, co milovala, blesk pohrdání vůči tomu, co se zvalo „povinnost", vzpurná, svévolná, sopečně vybuchující touha po putování, cizině, zcizení, ochlazení, vystřízlivění, zmrazení, nenávist k lásce, možná zneuctívající gesto a pohrdavý pohled *zpět*, tam, kde dosud uctívala a milovala, možná palčivý stud nad tím, co právě dělá, a zároveň jásot, *že* to dělá, opojné mrazení vnitřního jásotu, jímž se prozrazuje vítězství – vítězství? nad čím? nad kým? vítězství záhadné, plné otazníků, pochybné, ale přece jen – *první* vítězství: - hle, kolik zlého a bolestného patří k historii velkého odpoutání." (NIETZSCHE 2010: 11) Nietzsche tento stav charakterizoval jako očistnou nemoc, po níž následuje stav *rekonvalescence*, ozdravující jedincův postoj ke skutečnosti, sbližujícím jej s nejbližším světem: „Připadá mu, jako by se mu teprve nyní otevřely oči pro to, co je *blízko*. Je zmámený a ztichlý: kde to jen *byl*? Tyto blízké a nejbližší věci: jak se mu zdají proměněné! Jaké aury, jakého kouzla mezitím nabyly! [...] Jak jen se mu zamlouvá tiše trpět, spřádat trpělivost, vylehávat na slunci! [...] Jsou to ta nejvděčnější zvířata na světě, tihle opět k životu napůl přiklonění rekonvalescenti a ještěrky: - jsou mezi nimi tací, kteří nepropustí žádný den, aniž mu na vzdalující se lem zavěsí píseň chvály." (ibid.: 13)

[96] „*Lyra* totiž vyjadřuje onen takřka nadpřirozený stav, onu životní intenzitu, kdy duše *zpívá*, kdy je *nucena zpívat* jako strom, pták a moře. […] V takových zázračných okamžicích se celé nitro svou přílišnou lehkostí a rozpínavostí vnáší do vzduchu, jako by chtělo do vyšších oblastí." (BAUDELAIRE 1968: 519-520) Otakar Levý jej ve své monografii nazývá *duševní euforií*: „V těchto chvílích vzácné a přechodné blaženosti je lidská duše schopna vnímat tak silné a tak bohaté dojmy, že se zdá, jako by byla jimi prozářena a jako by nadlehčena přílišným rozpětím, chtěla by se vznést do „vyšší končiny". [..] Smysly člověka jsou v oněch chvílích obdařeny neobvykle jemnou vnímavostí, která způsobuje, že vidí vnější svět v nebývalé výraznosti a v nebývalém bohatství tvarů a barev. […] Ba může se stát, že ve stavu stupňované smyslové vnímavosti pozbude vědomí vlastní existence a ztotožní se s věcmi, které jsou předmětem jeho kontemplace." (LEVÝ 1998: 14-15)

[97] „[…] říká [tj. Banville] o ženách, jež chce ozdobit nesrovnatelnou, nedostižnou krásou, že mají *hlavu dítěte*. Je to svého druhu geniální nápad, vyznačující se obzvláštní lyričností, to znamená láskou k nadlidskému. Je zřejmé, že onen výraz obsahuje implicite myšlenku, že nejkrásnější je lidská tvář, jejíž jas nebyl nikdy zkalen a jejíž povrch nebyl nikdy zbrázděn životem, vášní, hněvem, hříchem, úzkostí, starostmi. Každý lyrický básník už samou svou povahou nastupuje osudově zpáteční cestu ke ztracenému Edenu." (BAUDELAIRE 1968: 520-521)

„Každé hoře i sebemenší dětská radost se znásobené jemnou citlivostí umělce později nevědomky stávají základem díla. Jinak řečeno, bylo by možné filozofickým porovnáváním děl zralého umělce a stavem jeho dětské duše dokázat, že tvůrčí génius je pouze přesněji vyjádřeným dětským světem, který je nyní obohacen o vyzrálé vyjadřovací schopnosti?“ (BAUDELAIRE 2009: 129)

Podle Baudelaira ovšem umělecké dílo nepovstává z této inspirace samovolně a ani tento *rajský* stav[98] nemusí být seslán „shůry“, vyvolán nějakou vnější „mystickou silou“. Vznik uměleckého díla je podmíněn vstupem tvůrcovy racionality, která poskytnutý materiál ztvární, tj. dá mu esteticky nosný a sdělný tvar.[99]

Právě toho je schopen (umělecký) *génius*, jak jej Baudelaire v téže stati charakterizuje, který rovněž dokáže oné dětské otevřenosti dosáhnout kdykoliv: „Ale genialita není nic než *kdykoli znovu nalézané dětství*, dětství, které už je nadáno, aby se mohlo vyjádřit, mužnými orgány a analytickým duchem, jenž mu dovoluje všechen ten bezděky nahromaděný materiál uspořádat.“ (ibid.: 594) Tuto podobu rekonvalescence pak ještě specifikuje v *muži-dítěti*, jenž je „mužem, který vlastní každou minutou génia dětství, to je génia, pro něhož není žádný aspekt života *otupený*.“ (BAUDELAIRE 1968: 594)[100]

Moderního umělce od této (navrácené) integrity oddělují právě krize, které vtělují oba zmíněné stavy. Tyto krize jsou překážkami,[101] jež musí zmoci jeho vůle, která jejich překonáváním sílí a zušlechťuje rovněž jeho dílo.

Senzuální kolaps je v jinošské noci vyvolán otřesem z nastalé tmy, která pohltila dosavadní zkušenost (obraz světa) a (ochromením zraku) proměnila smyslové proporce vjemů, a poznáním časnosti všeho pozemského (tělesného, hmotného) i samotného lidského života, jež je původcem téže krize ve ztraceném Ráji. Zemská marnost neguje předcházející věčný rajský svět (podobně věčný jako zdánlivě neotřesitelný večer dětského věku v Máchově aporii) a invertuje jeho vegetativní bohatství na neplodnou pustotu, což ilustruje např. zmíněný protiklad bujné rostlinné spleti a skalního černého

[98] Srov. BAUDELAIRE 2009: 9.

[99] „I Baudelaire sice uznával, že umělecké dílo vzniká za výjimečného stavu ducha a smyslů, ale na rozdíl od romantiků, kteří chtěli namnoze budit zdání, že umělecké tvoření není ničím podmíněno, kladl Baudelaire důraz na to, že takzvaná inspirace je zárukou opravdu plodného tvůrčího pochodu jenom tehdy, je-li provázena intenzivní a vědomou spoluprací jistých schopností duševních.“ (LEVÝ 1998: 14)

[100] Otakar Levý na to upozorňuje v souvislosti s *duševní euforií* a *inspirací*: „Na druhé straně se však Baudelaire kloní k názoru, že tyto stavy stupňované duševní životnosti, které se zpravidla dostavují zcela spontánně a neočekávaně, mohou u lidí duševně tvůrčích být přivozovány intenzivním vnitřním úsilím.“ (LEVÝ 1998: 16) Srov. též „Inspirace je rozhodně sestrou každodenní práce. […] Inspirace poslouchá jako hlad, jako trávení, jako spánek. V našem duchu je bezpochyby jakýsi nebeský mechanismus; člověk se za něj nesmí stydět, naopak ho musí co nejlíp využít, jako lékař využívá mechanismu těla.“ (BAUDELAIRE 1968: 88) Dále srov. např. ibid.: 541.

[101] Srov. LEVÝ 1998: 21-22.

jezera na obrazových souborech Jana Preislera *Adam a Eva* a *Černé jezero*. Proměnu dětského vidění (v jinošské) pak výstižně reflektuje např. kresba Karla Hlaváčka *Poprava duše*, na níž stoupá z očí rdoušeného dítěte[102] bílá mlhovina, symbolizující unikající duši a současně vyjadřující senzuální kolaps vyvolaný konfrontací se sexualitou, a tedy ztrátu dosavadního obrazu světa; chlapecký dětský svět založený na vizuálním kontaktu pozbývá své ostrosti, zastírá ho závoj nové tělesné zkušenosti.

Rozchod s otcem (resp. s Bohem-Otcem) vede současně ke krizi duchovní,[103] spočívající v osobním zpochybnění všeobecného duchovního poznání a ve snaze revidovat kolektivně sdílenou (předávanou, tradovanou a vyznávanou) spiritualitu, potažmo ji reformovat (subjektivní zkušeností). Jinoch pozbývá dětské důvěry v otce,

[102] K senzuálnímu aspektu proměny, kterou Hlaváček zachytil, přihlíželi i soudobí interpreti, např. Arnošt Procházka („Ženská hlava, jakoby setkaná z ranních par a prvních nejistých paprsků vycházejícího mladého slunce, s bolestným a rezignovaným výrazem anděla, který zhlédl neřest. […] A hlava se kloní v nadlidské bolesti nazad, oči se přivírají, zříce v dáli jiné světy něhy a krásy: line se z nich takové tajemné fluidum, jakoby životní esence.“ PROCHÁZKA 1912a: 49-50) a Jiří Karásek („Hlava jinocha, škrcená nestvůrnými prsty, přetvořujícími se v pohlavní údy. […] pohled na zamčené oči jinochovy, zpod jejichž víček uniká život jako slabá, bílá pára, proniká vás nezměrnou bolestí, že myslíte stále na tuto hlavu, když jste ji jednou viděli.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930c: 107).

[103] Motiv *ztraceného ráje* ve vztahu s mládím využil již roku 1896 Jaroslav Hilbert v nedějové próze *Ztracený ráj*, inspirované Garborgovými *Umdlenými dušemi*, jejíž fragment vyšel v prvním ročníku *Volných směrů*. Próza, doplněná podtitulem „studie soudobého mládí“, se pokusila zachytit psychologickou rozpornost moderního člověka prostřednictvím kombinace jeho „zápisků“ a vnitřního monologu. Její hrdina Luděk Kles se na venkově vyrovnává s milostnou deziluzí a snaží se obnovit vnitřní rovnováhu, v čemž mu však brání jeho analytičnost a nepolevující odcizení. Drobné zážitky se tak pojí s dušezpytnými glosami a záznamy horečnatých představ. Otištěný fragment potvrzuje, že motiv ztraceného ráje se zde nespojuje výhradně s odezněným erotickým vztahem k ženě, ale rovněž s náboženskou krizí, rozkladem hrdinova vztahu k Bohu-Otci, který se projevuje především sarkastickými poznámkami o něm (např. „„Ubohý Bůh,“ pravím. Pohlédla mi tázavě do očí. „Ano, bývá mi ho časem líto, milostpaní, když si vzpomenu, že se snad někdy dolů podívá.“ „Myslíte bídu -?“ zastavila se. „Myslím tu celou komedii naši… Erotické kejkle se vší špínou jejich – nebesa, musí to být nechutný pohled pro tvůrce!“ HILBERT 1896-1897: 15) Nejzřetelněji se to projevuje v pasáži zachycující Klesovu návštěvu nedělní mše, k níž jej podnítila mj. reminiscence dětské duchovní zkušenosti. Počáteční vznícení sakrální atmosférou posléze vyprchá s povrchním utkvěním na estetických kvalitách prostoru a celá návštěva končí cynickou vzpourou a potvrzením vlastního vytržení, osamocenosti: „Touha po onom studeně vznešeném dojmu, jak uvízl mi v paměti z dětských let, ozvala se ráno ve mně a mysl chopila se památky té a zveličila si její význam dle měřítka svého utrpení. […] Konečně docházím kostela. Ztlumená hudba varhan, jež zní z jeho nitra, vzbuzuje ve mně neobyčejné rozčilení a mohutné průčelí, na něž vrhám rychlý pohled, nalézaje se již skoro zcela pod ním, zdá se mi vyzařovati jakési světlo, které mne oslňuje - - ó Pane, dej přiblížiti se nejnehodnějšímu ze synů Tvých stupňů trůnu Tvého a skytni paprsek ze záře Své velebnosti jeho toužící duši! […] A opět pod oblohou, zmocňuje se mne náhle litostivý vztek proti tomu tam, který mne nepřijal, proti těm symbolům, které mluvily ke mně svou hmotou, proti tomu nezbloudilému zdraví, které vytlačilo touhu, eh, což vím proti komu a čemu vzbouřila se má trpkost. Nu dobře! Střežte si své brány! Nemám zapotřebí podpory, já, duch, který byl, který je a který - ?“ (ibid.: 83-84) Ironický ráz mají i hrdinovy reflexe přírody, akcentující především její (neuspokojující) estetickou dimenzi, v nichž nechybí jízlivé upozornění na (ne)přítomnost Boha: „Stává se někdy člověku, že se probudí a všecko v něm pláče. […] S takou náladou vyšel jsem si dnes poprvé do přírody a tudíž právem čekal jsem hluboké dojmy. Zklamala mne však trochu. Nedá se sice popřít, že lesy se činily se svým mystickým šumem a se studenými stíny pod korunami: […] bylo mi chvílemi jako při modlitbě a viděl jsem houštinu, o níž bych chtěl přísahat, že ještě před hodinou spal pod ní Bůh; a když odcházel, otřel se o listy. Trhal jsem některé z nich a kladl si je na čelo.“ (ibid.: 6-7)

víry v jeho pravdu,[104] což v jinošské noci signalizuje i dominující tma, ztráta světla, které bylo v různých náboženských systémech, ba i v křesťanské spiritualitě (již od středověku) chápáno jako prostředek kontaktu člověka a Boha.[105]

Jinoch se ve své noci osamostatňuje od svých kořenů, od skutečnosti, s níž jej seznámil (kterou mu svým výkladem zprostředkoval) jeho otec, osamocuje se a hledá nový jazyk (spolehlivější než byl ten mateřský, eufemizující), resp. nové cesty k poznání a vyjádření se. Senzuální krize je krizí těla (coby zprostředkovatele smyslového vnímání), tedy i krizí vlastního pohybu po Zemi, vlastní identity, a tato krize těla spolu s distancí od otce (se zpochybněním/inverzí jeho vzoru) může transformovat i jinochovu sexualitu, resp. rozvrátit jeho pohlavní identitu.

Je zřejmé, že se oblasti tohoto krizového stavu prostupují a vzájemně ovlivňují: aspekty tělesné se spojují s duchovními, společenské s intimními. Jinošská krize je úplná a neponechává žádnou z rovin lidské existence nezasaženou.

---

[104] Např. v Zeyerově románu *Dům u tonoucí hvězdy* je konfliktní vztah „věčného snivce" Rojka a jeho otce částečně odvozen od jejich spirituální různosti. Syn si hledá vlastní odpovědi na duchovní otázky a odmítá otcovu náboženskou (církevní) zkušenost: „Přišel jsem přirozeně časem do stadia hloubání o náboženství. Nejdříve rozumoval jsem s otcem o tom horlivě, pak dumal jsem těžce a konečně blouznil jsem horečně. V hádkách s otcem jednalo se nejdříve pouze o útoky na rozličné církve (jak těžce nesl útok na tu jeho!), pak o záští proti mocným toho světa, kteří převracují původní pojmy a zásady křesťanské, pak následovaly útoky na křesťanství samo a konečně zdrtil jsem jednoho dne svého otce nepokrytým vyznáním, že nevěřím v žádného boha. [...] Ten můj atheismus byl tenkráte snad vzpoura proti příliš po lidsku utvořené představě o bohu – ale místo rozmluvy byly mezi námi jen podrážděné výstupy a ten jeden, nejprudší, končil se tím, že mě otec můj z rodinného domu vyhnal – s kletbou." (ZEYER 1922: 134-135) Právě moderní epocha je v tomto románu charakterizována (v souladu názory dalších osobností, např. T. G. Masaryka – viz MASARYK 2000) jako duchovně dezorientovaná: „Podléhám dojmům […] a řekl jsem vám, že nedovedu **nesníti**. Ostatně jsem právě moderní člověk, mám vlastnosti přechodní doby […]. Ale ta doba náleží, dopouštím, mezi nejzajímavější. Jen už kvůli tomu smrtelnému zápasu mezi vědou a náboženstvím. Humor tohoto vážného boje leží v tom, že oba zápasníci dělají nároky na neomylnost. Lidé moderní pak trpí obyčejně tím, že buď po nějaké víře prahnou, nebo že věří sice – ale ne už pevně, bez celého moře pochybenství a že by rádi ty dvě neomylnosti nějak v souhlas uvedli." (ZEYER 1922: 155) Podobně charakterizoval Karásek hrdinu své novely *Do bahna* Pavla Marana. Ten se považuje za přesvědčeného atheistu, ale jeho pochybovačná povaha jej často svádí k revizi tohoto postoje: „Atheista z přesvědčení Maran nevěřil v posvátnost ničeho. Ale neurčité vědomí, že snad přece vzdor všemu jeho zapírání symbol Neznáma za těmi věcmi se skrývá, jej mátlo a znepokojovalo v jeho líčené lhostejnosti a pohrdavosti. Z bázně, aby nebyl klamán, zda neklamal sám sebe? – ta myšlénka vždy mu projela hlavou, kdykoli se onen cit dostavil." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1892-1893a: 27)

[105] „Dialektikové a teologové pozorně studovali zákony optiky. Byli totiž přesvědčeni, že světelný paprsek, vehikulum lásky, ze všech stvořených věcí nejúžeji spojuje člověka s Bohem." (DUBY 2002: 53) Duby v této souvislosti poukazuje na snahy stavitelů a zadavatelů co nejvíce prosvětlit prostor chrámu, ba dokonce krášlit světlo zdobenými vitrážemi: „Kanovníci tedy apelovali na stavitele, aby využili všech tajů svého řemesla a omezili zdi katedrály až k jejich zrušení, aby se ve stavbě zredukované na pouhé žebroví šířilo světlo „bez přerušení", jak si přál Suger. A aby toto světlo bylo „překrásné", přetvářeli je kouzlem mozaikových oken – jako Suger. […] Hlavní naučení, jež měla velká chrámová okna poskytovat, se totiž týkalo přechodu, transmutace tělesnosti v duchovno. Představovala zářivé hradby božího města. Vyzývala hloubavé duše, aby je překročily, […] a měly tak účast na tajemné dynamice, jež je podstatou veškerenstva." (ibid.: 53-54) Srov. též vztah světla a krásy ve středověké estetice – ECO 2007: 64-71, 127-128; ZLATOHLÁVEK 2005: 44.

Šok ze ztráty dosavadních jistot (dezorientace ve společném, sdíleném světě a odcizení se mu) vyvolává potřebu utvoření nového světa.[106] Ztracené smysly v ten čas nahrazuje vlastní imaginace (čerpající z obrazů (krajin) dětství uchovaných v jinochově nitru, resp. vzpomínek na smyslové prožitky a fantaskních, snových představ), která konstruuje nový, individualizovaný svět, svět jinocha samého. Nová skutečnost je vtělena poezií (coby vlastní tvůrčí aktivitou, nezávislou na vnějším (prázdném) světě a plně ovládnutelnou subjektem, utvářející svět novým jazykem (očištěným od nánosů frází a klišé)),[107] a sněním[108] (procesem podobně osvobozeně zacházejícím s obrazy).

[106] Asi nejkomplexnějším krizovým světem je svět expresionistického umění, který především charakterizuje chaotičnost, nesená motivy válečnými, katastrofickými, civilizačními i tělesnými, doprovázená prožitkem chronické vratkosti všeho zdánlivě stabilního a podpořená rovněž novými výrazovými prostředky – od veršové skladby, rytmizace přes (typo)grafický záznam po slovníku, jak dokládají například básnické varianty Georga Trakla (v nichž jedna neproniknutelná šifra nahrazuje bez patrného racionálního klíče druhou – srov. KUNDERA (ed.) 1969: 13), exklamované, brachiální verše Augusta Stramma či vůbec pojem *nové syntaxe*, ilustrovaný stejnojmennou básní J. R. Bechera, v níž je jazyk reflektován jako osvobozený třeštící organismus. Zatímco vše známé zaniká, objevují se nové vztahy, rozpoznatelné především citlivými vnímateli – básníky, kteří detekují ve zdánlivých banalitách (někdy lyrických drobnostech, jindy v groteskních karambolech) signály či průvodní projevy nějakého/něčího konce. Prožitek chaosu reflektuje tvorba většiny autorů řazených k „expresionistickému hnutí“ a přímo jej tematizují klíčové básně expresionismu, jako je *Světaskon* (*Weltende*) Jakoba von Hoddis (srov. ibid.: 11), v níž jsou vrstveny obrazy groteskních nehod a přírodních i civilizačních katastrof, jimiž se zdá prorůstat celá zeměkoule. Podobně, jen zádumčivěji vyznívá i báseň *Vichr* Alfreda Lichtensteina, která na stejné ploše osmi veršů podobným způsobem skládá skrytý příběh konce světa, ne nepodobný filmovému scénaři: „Ve větru hoří svět. Jde praskot městem. / Haló je tady vichr, vichřice! / Děvčátko prchá od bratrů a sester. / Mladičké auto na Ithaku chce. // Cesta se zcela vyšinula z dráhy. / Vyškrabal kdosi hvězdy nebesům. / Šílenec narodil se příliš záhy. / A v San Franciscu prask měsíc – bum.“ (ibid.: [ii]) A do třetice v básni *Konec světa* Else Lasker-Schüllerové je zanikající svět evokován metafyzickou krizí, resp. krizí víry, kterou probouzí pláč lidstva neutišený Bohem a jen dočasně přehlušovaný vlastní tělesnou touhou: „Pojď skrýt se blíž, temno už zve / Život je vložen do srdcí / Jak do rakve.“ (ibid.: 43)

[107] Petr Málek ve studii *Melancholie andělů* upozorňuje na výklad Waltera Benjamina, kladoucího do souvislosti biblický prvotní hřích a poskvrnění jazyka (*pád ducha jazyka do hříchu*): „Bouře, již nazýváme pokrokem, není tedy z perspektivy Benjaminovy filozofie jazyka ničím jiným než pokračujícím znehodnocováním a perverzí jazyka, rostoucím zlem, jež do jazyka vstoupilo právě cestou reprezentace, tedy oním rozměrem řeči jako nástroje komunikace […].“ (MÁLEK 2008b: 245) Srov. ibid.: 244-250.

[108] Snivost jako zásadní rys jinošství akcentovala i delší básnická kompozice Oskara Kokoschky *Snící chlapci* (*Die traeumenden Knaben*) z roku 1908 (již sám Kokoschka ilustroval). Její stavba, opírající svůj disproporční verslibrismus o sled různorodých horečnatých vjemů, může připomenout psychologizující pól dekadentně symbolistní poezie předešlé dekády. „Chaotickým“ neladem reflektovaných pocitů jakož i způsobů jejich artikulace (od apostrofy snového obrazu po sebereflexi osobní tělesné zkušenosti) již báseň odpovídá nastupující expresionistické poetice. Snový svět, modelovaný básní, je tělem vymezený vír, po jehož zužujících se, zrádných stěnách stékají (jsou strhávány) bohaté obrazotvorné prožitky do frustrující nicoty, do rozplývajícího snění, do *jitra* („a padal jsem a snil vstříc jitru“ KUNDERA (ed.) 1969: 38). Zanikání snového kosmu odpovídá jinošské konfrontaci s pomíjivostí, která se vtěluje do podvědomé fascinace smrtí, jež se ve snu promítá ve scény „krásného ničení“ (a do různých evokací pohybu dolů, jako je klesání, padání): „červená rybko, rybko červená / nejbřitčím nožem tě zapíchnu já / roztrhnu tě v okamžení / aby byl konec němému kroužení a mžení // červená rybko, rybko červená / můj nožík je červený / mé prstíky jsou červené / mrtvá rybička klesá k černému dnu // a padal jsem padal a snil / že mnoho kapes má osud“ (ibid.: 36)
Mezi torzovitými pásmy hypnotických scén zaznívá i jinochova sebereflexe, charakteristika jeho psychofyzického stavu, který přímo odpovídá jinošské noci; definuje jej cizota, ztráta jistoty, šok z vlastní tělesnosti: „sním dlouhé tesklivé hodiny štkavě a vzlykavě jako děti / jež v dospívání odcházejí z tábora //

Hypersenzitivní,[109] obrazotvorná mysl přetvořuje bezprostředně prožívanou skutečnost do nových forem. Věčná noc jinocha Adama absolutizuje poznanou pomíjivost všeho pozemského, jež je trestem za neposlechnutí přikázání (*propadnutí smrti*). Na Preislerových *Černých jezerech* proměňuje jinochova imaginace ráj na pustinu, v níž jako memento zůstávají rajské stromy.[110]

2. 2. 3. Jiný svět, jiná krása: jinošství a dekadentně symbolistní estetika[111]

---

neprocházejí mnou události dětství ani události mužnosti / ale chlapeckost / váhavé chtění / neodůvodněný stud před růstem / a jinošství / překypění i osamocení / poznal jsem sebe a svoje tělo / a padal jsem padal a snil o lásce // […] a byl jsem vrávoravý / když jsem poznal své maso // a všemilující / když jsem mluvil s dívkou“ (ibid.: 38)

[109] Na jinošskou hypersenzitivitu poukázal například Charles Baudelaire: „Zamýšlím se nad tím, co mi dávala zakoušet poezie paní Valmorové, když jsem ji pročítal jinošskýma očima [*yeux de l'adolscence*], jež jsou u nervních lidí tak horoucí i jasnozřivé zároveň.“ (BAUDELAIRE 1968: 504)

[110] V eseji *Umění a podnebí* z roku 1850 shledal Richard Wagner ztrátu rajského dětství lidstva počátkem lidského tvůrčího rozvoje. Vzdalování se tropickým krajinám, v nichž bylo možno zůstat dítětem, klade na člověka stále vyšší nároky, a ten tím dospívá, uvědomuje si svou sílu, své potřeby a při usilování o jejich naplnění, poznává sebe (svou *sílu*) i svět kolem sebe a přírodu. Wagner tuto situaci charakterizuje jako zrod *kulturních dějin* a cestu k *nezávislosti na přírodě*, resp. k její tvůrčí recepci: „A tam, kde klima přírody ochranným vlivem své nejbujnější hojnosti houpá člověka přímo na klíně jako matka dítě – tedy tam, kde lze najít místo zrození lidstva, tam – jako například v tropech – zůstal člověk stále dítětem se všemi dobrými i špatnými vlastnostmi dítěte. Teprve tam, kde příroda odňala tento všepodmiňující přeněžný vliv a kde přenechala člověka jemu samotnému a jeho svobodnému sebeurčení jako moudrá matka dospělého syna – tedy tam, kde při klesající teplotě klimatického vlivu přírody, o všechno bezprostředně pečující, se člověk musí sám o sebe starat, vidíme ho dozrávat k rozvití bytostné plnosti. Jenom silou té potřeby, kterou okolní příroda jako přepečlivá matka téměř hned při vzniku člověka nezajistila a neukojila, ale o jejíž uspokojení se musel starat sám, si tuto potřebu a tím svou *sílu* uvědomil. K tomuto vědomí dospěl člověk poznáním své odlišnosti od přírody – tím, že se mu příroda, která mu už nenabízela uspokojení jeho potřeby, ale od níž i je musel získat, stala předmětem pozorování, zkoumání a ovládnutí.“ (WAGNER 1959: 264) Člověk na cestě od přírody ke kultuře je podle Wagnera *člověkem historickým* a „*jenom člověk historický* vyvolal k *životu umění*, nikoli člověk primitivní a na přírodě závislý.“ (ibid.: 264) Ve sváru s přírodou se tedy člověk reflektuje a konstruuje na jejích hmotných (zemských) základech svůj svět, svět své kultury a svého umění: „Umění je nejvyšší obecný životní projev člověka, který se po uspokojení přirozených potřeb, jež si sám vybojoval, ve vítězné radosti představuje přírodě: jeho umělecká díla uzavírají takříkajíc mezery, které příroda ponechala pro svobodnou a samostatnou činnost člověka; tvoří tedy umělecká díla vrchol harmonie všech jejích jevů, v nichž je nyní uvědomělý, nezávislý člověk zahrnut jako její nejvyšší naplnění.“ (ibid.: 264) Tímto také Wagner podložil svou – ve starším eseji *Umění a revoluce* akcentovanou – tezi o zrodu evropského umění z řeckého: „Nezrodilo se tedy *pravé umění* v bujných *tropech*, v rozkošnické květinové zemi *Indii*, ale jeho kolébka stála na holém, mořem obklopeném skalnatém pobřeží *Hellady*, na kamenité půdě a pod skrovným stínem *atické* olivy: *neboť zde trpěl a strádaje bojoval Herakles* – zde se teprve zrodil *pravý člověk*. […] Podmiňující silou hellenských dějin je tedy *činný* člověk a jejich nejkrásnější výsledek, květ hellenského sebevědomí, je *čistě lidské umění*, tj. takové umění, jehož látkou a předmětem je skutečný člověk, poznávající v sobě nejvyšší výtvor přírody.“ (ibid.: 265)

[111] Z bohaté literatury o symbolistním a dekadentním umění viz např. JULLIAN 1975, PIERROT 1981, BALAKIAN (ed.) 1982, KUDRNÁČ 1982, REED 1985, WITTLICH 1997b, 2008, WITTLICH (ed.) 1997, MERHAUT 1994, 1995, 1999a, 2006, URBAN – MERHAUT (eds.) 1995, DORRA (ed.) 1995, BEDNAŘÍKOVÁ 2000, URBAN 2006a, b, URBAN (ed.) 2006, MED 2006: 25-33, PYNSENT 2008b, VOJTĚCH 2008: 76-104, DUFAUD 2008 či studie věnované dílčím tématům (např. MUKAŘOVSKÝ 1948, ČERVENKA 1963, 1991b, FORESTIER 1982, KUDRNÁČ 1985, MACURA [1993], BEDNAŘÍKOVÁ 1999, PYNSENT 1999, 2008a, 2008c, URBAN 2002b, PARENTE-ČAPKOVÁ 2003, ŘEZNÍKOVÁ 2006, TUREČEK 2006) nebo šíře zaměřené práce (např. BRABEC 1964, ČERVENKA 1966, KUDRNÁČ 1987, WITTLICH 1982) a další níže uvedené.

2. 2. 3. 1. Jiný svět

Vznik nové skutečnosti vyvolaný hlubokým prožitkem krize zachycují také některé Karáskovy básně ze *Zazděných oken*. V sonetech *Rozklad*, *Narkózy*, *Nemoc*, *Horečka* a *Kalný západ* je krizovým stavem lyrického subjektu jeho nemoc (pokročilá či vrcholící, potažmo přecházející v agonickou fázi). Jeho existenční prostor vytyčují opakující se motivy oken a oblohy, resp. slunce[112] (tj. statického obrazu-výseku venkovního světa). Lokalizují jej do interiéru, prozrazují jeho izolaci od vnějšího prostředí a omezenou

---

Kontakt dekadence a symbolismu bývá kladen do posledních dvaceti let devatenáctého století, ale předznamenávají jej umělecké koncepce rozvíjené již ve čtyřicátých a padesátých letech (především v beletristických a esejistických pracích Edgara Allana Poea, Charlese Baudelaira, Gustava Flauberta či Théophila Gautiera). K „anticipantům dekadence" viz např. PIERROT 1981: 24-44 (uvádí rovněž Thomase de Quincey), KREJČÍ 1894-1895a: 494-497 (zdůrazňuje vliv romantismu (Byrona a Shelleyho), zmiňuje též Barbeyho d'Aurevilly a připouští vliv parnasistů (jejich lartpourlartismem)). Z dalších lze jmenovat např. Gérarda de Nerval či Novalise.

K pojmu symbolismu viz např. WELLEK 2005 (ve studii *Termín a pojetí symbolismu v literární historii* vykládá pojem symbolismus jako označení umělecké epochy následující po úpadku realismu a naturalismu a předcházející avantgardním směrům a rekapituluje dějiny jeho mezinárodního užívání, počínaje Jeanem Moréasem), k pojmu dekadence viz dále. Poměr symbolismu a dekadence soustředěněji rozebírá v několika studiích F. V. Krejčí (v úvaze *K estetice symbolismu* chápe symbolismus (resp. *lyrický symbolismus*) jako širší uměleckou tendenci, reformující soudobou poezii (lyrika by se měla stát „*uměním vybraným, neskonale jemným, sugestivním a odstíněným,* šepotem a zpěvem bohatě rozzvučených duší, hudbou nitra, sugerující bezprostředně a intuitivně jeho teplo, jeho jiskry, vlny a rytmy." KREJČÍ 2001: 119), která se rozvinula souběžně s dekadentními náladami a jednou svou částí s nimi splynula, ale která má stále ještě širší dosah: „[...] *spojitost jeho s dekadencí není nutna a nevyhnutelna,* [...] *má symbolismus svůj samostatný a širší význam, jímž nynější literaturu dekadentní přesahuje do minulosti i do budoucnosti*. [...] Můžeme jej rozšířiti na všecku lyriku čistě sugestivní, psychologicky živou a bohatou, beztendeční a čistě emocionální, blížící se k hudbě tou bezprostřední intuitivní silou, jíž reprodukuje rytmus a proudění duše." (ibid. 122-142); ve stati *Dekadence* píše o symbolismu jako o podtypu šíře nahlížené dekadentní literatury (viz KREJČÍ 1894-1895a: 602)), PIERROT 1981 (polemizuje s jejich ostrým oddělováním, reprezentovaným např. výkladem Guya Michauda, chápajícího dekadenci jako uměleckou fázi předcházející symbolismu a negativisticky se vymezující vůči naturalismu a parnasismu, Pierrot se odvrací od chápání dekadence jako ryze negativistické reakce a mj. poukazem na nezřetelnost hranic mezi dekadencí a symbolismem poukazuje na jejich spřízněnost (viz ibid.: 5-9)) nebo URBAN 2006a (v kontextu dějin výtvarného umění charakterizuji dekadenci jako průnik naturalismu a symbolismu, daný potřebou zniternění naturalistického umění: „Zde již analogie s přírodními vědami nepostačovala, v extrému bylo třeba učinit nové rozhodnutí: vidět svět prostřednictvím vlastního nitra a duše. Objevené již nestačilo jen popsat a zobrazit, důležitým se stalo celistvější pojetí symbolistní syntézy. […] Představíme-li si symbolismus a naturalismus jako dva kruhy pak prostor vzniklý jejich částečným průnikem můžeme označit jako dekadenci. Právě spojení těchto dvou zdánlivých protikladů dekadenci charakterizuje. […] Dekadence vzniká subjektivním spojením obsahových extrémů naturalismu a symbolismu, spojením patologie těla a ducha umění. Rozkladnost dekadence byla programová." ibid.: 13))… Nástin pojmoslovného kontextu podávají např. VOJTĚCH 2006, 2008: 76-104, MED 2006: 25-33, URBAN 2006b nebo BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 7-11.

[112] Slunce je v těchto básních zachyceno jako proměňující (se) objekt, ničící a ničený, rozkládající a rozkládaný, zdroj i cíl zániku – např. v básni *Rozklad*: „Štít sluneční se v brunátný kov taví", „i slunce uhnívá tak divně rudé" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 16); v básni *Narkózy*: „Po prudkých žárech slunce záře lesklá / mdle prosvitá jak kryta vápna korou // […] // […] Na okenních sklech, / jež modře plají, v tvrdých záchvěvech / much bzukot víří dlouze, rozechvěle." (ibid.: 17); v básni *Nemoc*: „Dnes naposled skla oken západ zalil / zahořklým smutkem fialových par." (ibid.: 18); v básni *Horečka*: „Skla oken třesou se… to Příchod již!" (ibid.: 19); v básni *Kalný západ* mj. „A v jeden akvarel skvrn rozteklých teď splývá / krev s černí spálenou a karmín s línou šedí, / a slunce vyrudlé jak plátek staré měďi / se kalné, morózní a znavené v kraj dívá." (ibid.: 21).

mobilitu a současně také vymezují zdroj přímých senzuálních podnětů, které na něj mohou působit. Ty vzcházejí především z psychofyzického sebeprožívání a z jednotvárnosti obývaného prostoru. Při tvorbě nového světa se tedy nad toto monotónní spektrum uplatňuje imaginace krizového subjektu.

Nemocný a nesvobodný, připravený o kontakt s dřívějším světem, konstruuje svět nový: na otisk vnější skutečnosti (uchovaný pamětí) přenáší svůj současný tělesný stav, a proměňuje tak realitu ve zhoubný časoprostor, v němž vše zaniká v bolestech podobných těm jeho, a druhotně ji tak charakterizuje jako původce (či katalyzátor) své nemoci.[113] Jak se krize přenáší ze subjektu na objekt a zpět, tělo a (ničivý) reálný svět se odhmotňují, splývají ve sled destruktivních procesů (a prožitků), tj. v jednu ničivou sílu (i v jeden ničený organismus), a jen ojedinělé sebereflexivní připomínky nemocného rozlišují jejich podstaty: „Štít sluneční se v brunátný kov taví, / žár jeho v chorobném se dusí vzduchu, / jenž houstne zsinalý a popelavý / nad krajem plným vápenného puchu. // […] // V mých žilách krev se odpařuje žhavá, / a tělo slábnouc konec agonie / a konec všeho, všeho očekává.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 16)

Únik do interiéru lze chápat současně jako touhu lyrického subjektu po minimalizaci rušivých, všedních impulsů, zbraňujících soustředěné niterné světotvorbě i jako jeho vůli ke vstupu do krizového stádia. S ohledem na vztah světla a vidění (vnímání),[114] resp. na spirituální výklad světla jako dráhy božího hlasu, je pak možno motivu *zazděných oken*, který Karásek vložil do názvu své první básnické sbírky, rozumět jako výrazu senzuálního i duchovního kolapsu, jako přerušení kontaktu člověka nejen s okolním světem (přírodou, přirozeností), ale i s Bohem, a rovněž jako podřízení smyslů osobní imaginaci. Izolace subjektu ve vlastním mikrokosmu, nepřístupném vnějším hlasům a obrazům, ve světě odlišné senzuality, má rysy dobrovolné jinošské noci, nevůle k víře a důvěře, potřeby pochybovat a subjektivně kultivovat vlastní smyslovost a růst prožívanou krizí. Současně se ale v tomto krizovém areálu zhmotňuje nová krása, zakládaná snem a fantazií a osvobozená od zatěžujících frází, kalících jazyk, vidění i pohyb, tedy poskvrňujících život sám.

Tyto sonety tedy nejsou jen studiemi subjektivní transformace reality v mezní psychofyzické situaci, niterné projekce vnější skutečnosti (akcentujícími jedinečnost

[113] Např. v básni *Kalný západ*: „Zvon zvuků kovový a tvrdý táhle, dlouze / v pláň mrtvou, v sítinách kde žabí checht zní pouze, / jak vzduchem utuhlý se vleče. / Šeď těžké únavy se slévá v tempu líném / v mou duši chorobnou a otrávenou spleenem, / proud barev špinavých tak zvolna do ní teče…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 21)

[114] Srov. též MOKREJŠ 2009: 36.

obrazu světa v každém vnímateli a nemožnost jeho plného sdílení, a tedy i věčnou pozemskou osamocenost, do níž je člověk vržen specifiky své senzuality), ale jsou rovněž kritikou skutečnosti, výrazem antagonismu individua a reality. Ubíjející přežívání v trýznivé skutečnosti je v sonetech vyjádřeno abstrahováním jejích základních negativních rysů (nuda, jednotvárnost, nesvoboda, prázdnota – a pomíjivost) a jejich následnou imaginativní proměnou v chimérické ničivé síly, jimž lyrický subjekt podléhá. Svět, který se v básních utváří, tak pozbývá reálných tvarů, a stává se téměř netělesným přízrakem, uměle konstruovanou halucinací. Pohyb člověka v něm je projektován do rezonance senzuálních podnětů a prožitků: „V sen horký ohně do červena lehly. / Jak vlažný popel prší citů prach. / A všechno směšuje se v kalný nach. / A v tělo jak by bodly tvrdé jehly.“ (ibid.: 19)

Prostředkem vyjádření tohoto postoje k realitě je krize, nemoc zesilující smyslové vnímání, vychylující hledisko vnímatele a činící jeho výpověď (sebereflexi) naléhavější, subjektivnější. Bytí v krizové realitě, excitující smysly a rozostřující hranice těla a prostoru, je negací života i krásy, ale současně tvůrčí transformace skutečnosti, již vyvolává, definuje pravidla nové estetiky, přehlížející všeobecně sdílené pozemské tvarosloví a exponující jedinečnost imaginace. Neestetická banalita všedního dne je tak nahrazena jedinečným přízrakem.

Zdánlivě objektivní (tj. obecně srozumitelný) svět mimetického uměleckého díla, ať již se vyjadřujícího (kritickou nebo idealizující) realistickou drobnokresbou či naturalistickou kompozicí neestetických obrazů, nahradila v Karáskově poezii citlivě komponovaná, subjektivizovaná symbolická scéna, transformující „skutečnost“ do expresivních, synestetických[115] obrazů, které rovněž odkazují k vnímateli (lyrickému

[115] Synestézie coby propojování, prolínání a splývání různých smyslových kvalit odpovídá přecitlivělosti vnímatele. Tímto básnickým prostředkem se odkrývají neznámé, obecně nepřístupné kvality skutečnosti. Její obraz se mění, problematizuje, prozrazuje mnohost jejích tváří, odhalujících se jen při uplatnění určitých hledisek. Závislost obrazu světa na jeho vnímateli je tak ještě důrazněji akcentována: svět je pojímán jako chaotický vír entit, které utřiďuje a transformuje do individuálního systému tvůrčí individualita, básník. V Karáskově symbolistním – snově, nadreálně konstruovaném – obrazu světa, převládají hluboké destruktivní příznaky, a svět se tak zdá být osudově předurčen k zániku a rozkladu. Radikální synestetické vnímání představuje například Przybyszewského *Černá mše*: „Jen tomu jsem se divil, že jsem zcela zřetelně vnímal ultraviolett, ale nikoliv jako barvu, nýbrž přeneseno ve zpětnou vlnu, v cosi, co se stále pohybovalo pravidelně, rytmicky, zcela zřetelně nazpět a nechtělo zmizet. […] Viděl jsem hudbu v ohnivých, hořících, žíravých, plamenných barvách; původně jsem myslel, že jsem stižen snětí, tak mne občas ona výheň bolela.“ (PRZYBYSZEWSKI 1919: 42)

Synestézie je ovšem také prostředkem vyjádření komplexnosti světa, vzájemnosti jeho prvků, jejich stálé souhry a zrcadlení, které vyjádřil například Charles Baudelaire v básni *Souvztažnosti*: „Jak dlouhé ozvěny, které se zdálky mísí / v tajemnou, hlubokou a temnou jednotu, / objemnou jak ta tma a jak to světlo tu, / tak vůně, barva, zvuk též odpovídají si.“ (BAUDELAIRE 1962: 20) V Baudelairově koncepci, již teoreticky ozřejmil například v rozboru hudby Richarda Wagnera, se barvy, zvuky a ideje vzájemně vyvolávají a odpovídají si; svět se tak podobá současně pevné stavbě, komponované hierarchicky, a

subjektu), zdůrazňujíce jeho hypersenzitivitu.[116] V Karáskových sonetech dominují vizuální prvky, zejména barevné kvality (zpravidla odkazující ke „klimatické" situaci), které se nejčastěji spojují s čichovými[117] a chuťovými počitky (vápenný puch, zápach hniloby, hořkost). Převládají zde především barvy obvykle spojované s horkem, tedy četné odstíny červeně, odkazující k činnému zdroji zkázy (oheň, horečka…), a vedle toho i mdlé barvy či nádechy a tóny protikladné k pestrosti či čerstvosti, konotovaným se životem, tedy šedivost, sinalost, bezbarvost (např. verše z básně *Narkózy*, v nichž se objevuje i prvek ničivého horka:[118] „Trav hořká zeleň zbledla v bělost chorou, / barevné květy uschly v tón jak ze skla. / Po prudkých žárech slunce záře lesklá / mdle prosvitá jak kryta vápna korou // na nebi, které smytou modří plane." KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 17). Chimérické pojetí reality spolu s její ničivou aktivitou ještě zesilují personifikace a alegorie, zhmotňující její „manipulaci" se

---

současně proteovskému toku sil. Srov. také Wagnerovy vlastní výklady jeho předeher k operám, např. WAGNER 1959: 97-102.

[116] Srov. např. „Důsledným budováním tématu krajiny z vjemů je krajinná scenérie vlastně pojata jako způsob vnímání krajiny." MACURA [1993]: 42. Intenzivní citlivost je často spojována s nemocí, přičemž nabývá až podoby fyzické přecitlivělosti; srov. PYNSENT 2008b: 253-254.

[117] Na výraznost čichových (a ovšem i vizuálních) vjemů v Karáskově básnickém debutu upozornil ve své kritice i Arnošt Procházka (viz PROCHÁZKA 1912a: 55–56). Karásek jich bohatě využíval v celé své literární tvorbě; například hrdinu *Gotické duše* charakterizoval ve druhém vydání jako hypersenzitiva mj. díky detailní charakteristice jeho posedlosti vůněmi (která připomínala obdobnou vášeň Jeana des Esseintes z Huysmansova románu *Naruby*, srov. HUYSMANS 1979: 157-171): „Miloval vůně těkající po rodinných komnatách. A zmnožoval je, plně vázy květinami a ponechávaje jich tam, až zvadly. […] Miloval vůně ostré, chorobné, prudké, jež ho trýznily. Jako by se byl do nich vsál. Vyplňovaly celou jeho bytost." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 26-27)

Čichové kvality jsou rafinovanější než vizuální či zvukové především svou časností, mohou být přítomny, a přesto je subjekt může přestat vnímat: jsou těkavé, náhlé a obtížně popsatelné a stejně tak nemusí být zřejmý ani jejich zdroj. Srov. například báseň v próze Karla Hlaváčka *Má Ithaka* ze sbírky *Pozdě k ránu*. V jedné její pasáži se postupně spojují různé počitky, až k čichovému, kterým se dovršuje imaginativní metamorfóza ženských prstů v květy (potažmo člověka v rostlinu): „Někdy jenom zahrál z hluboka v daleku lesní roh na rtech Rytíře krátký melancholický signál (spíše však aby najednou ztichl, než aby rozvedl krátkou větu), občas těžce, kolébavě vlétl velký noční čínský motýl, bez barev, bílý, až k ní do té závratné výše, zlákán nádhernou bělí její nahých rukou, které s těmi dlouhými a krásnými prsty byly příliš podobné bílým řeřichovým květům – (a pak) – zmátla ho také ta jemná vůně její pleti, vůně po jerišských růžích a poupatech skořicových…" (HLAVÁČEK 1930a: 22)

Čichovým vjemům v dekadentní literatuře se věnoval např. Robert Pynsent, který je vyložil jako prostředek konkurující např. sluchovým a hmatovým vjemům a poukázal na vliv Julia Zeyera na rozšíření těchto motivů v české dekadentně symbolistní literatuře, srov. PYNSENT 1973: 118-120, 232–237.

[118] V Macharových *Letních sonetech* se dominantní motivy vyčerpávajícího horka (např. v *Sonetu úvodním* či v *Sonetu o třetí hodině v červenci*) uplatňují jako ironicky pointovaná hyperbola. Obraz skutečnosti, který zachycuje jeho lyrický subjekt, není tak subjektivizovaný jako v Karáskových básních. Reflektující subjekt si nad zachycovanými scénami zachovává nadhled, neprojektuje je svým nitrem, netransformuje je v novou skutečnost, ale jejich zobrazením je hodnotí, vyjadřuje svůj sarkastický postoj k nim, glosuje klimatické příznaky léta, jež jsou leitmotivem celé knihy a k nimž se připínají drobná zamýšlení kriticky i causeristicky glosující aktuální dění.

subjektem (např. „Své jedy rozkladné Zmar na vše lije“ (ibid.: 16), „slunce uhnívá tak divně rudé“ ibid.: 16).[119]

2. 2. 3. 2. Dekadentně symbolistní estetika

Výstižnou uměleckou artikulací (či tematizací) hlubokého krizového prožitku, který vyjadřuje představený stav *jinošské noci*, resp. *ztraceného Ráje*,[120] je právě dekadentně symbolistní estetika, vymezující se vůči mimetičnosti realismu a naturalismu,[121] potažmo vůči rétoričnosti či mnohomluvnosti (a výrazové automatizaci) parnasistně orientované poezie. Charakterizuje ji úsilí o vytvoření nového jazyka prostřednictvím významového osamostatnění slova a zdůraznění jeho symbolické platnosti (jeho vynětím z běžného jazykového úzu, osvobozením od konvenčního obsahu, zkresleného klišovitým užíváním, jež zastřelo jeho původní krásu i sdělnost, a plnohodnotným

[119] Karásek využívá alegorií jen ojediněle a většinou aktualizovaně: coby přízračné bytosti, zosobňující různé formy zkázy, „obývají“ a destabilizují básnický svět a posilují jeho chimérický ráz (např. „vyzáblá Smrt chodí vlhkými prsty dusit, škrtit, rdousit v horkých poduškách vysílené oběti.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 62). Odklon od klasické alegorie, která zhmotňovala abstraktní jev, aby jej vnímateli přiblížila a usnadnila mu porozumění, k osobitým, symbolizujícím a výtvarně propracovaným obrazům je charakteristický pro většinu dekadentně symbolistních autorů, kteří ji využívali, byť u některých je nastalý posun méně zřetelný (např. u Stanislava Kostky Neumanna, jehož alegorizace jsou vzdor případné expresivní formulaci tradičněji konstruované, srov. např. básně *Mládí* či báseň s incipitem Veselá společnost. Víno, zpěv, holky… ze sbírky *Jsem apoštol nového žití*…).

[120] René Wellek ve své charakteristice poetiky Stéphana Mallarmého poukazuje mj. na vliv soudobé *pesimistické atmosféry* a jako výchozí představu o světě uvádí pocit prázdnoty a temnoty veškerenstva: „Mallarmé chce jako mnozí básníci před ním vyjádřit tajemství vesmíru, ale cítí, že tato záhada není jen nevysvětlitelná a nesmírná temnota, ale i dutá, prázdná, němá nicota sama o sobě. Kvůli objasnění tohoto pocitu asi není nutné se dovolávat buddhismu, Hegela, Schopenhauera ani Wagnera. Stačí se zmínit o pesimistické atmosféře devatenáctého století a obecné tradici neoplatonismu v estetice. Umění hledá absolutno, ale ztrácí naději, že ho kdy dosáhne. Podstatou světa je nicota, a tak básník může mluvit jen o této nicotě. Umění samo přežívá ve vesmíru. Člověk je především povolán k tomu, aby byl umělcem, básníkem, který může něco zachránit před všeobecnou zkázou času. Dílo, či podle Mallarméa kniha, visí nad prázdným prostorem, tichou prázdnotou bez Boha. Poezie je ostře oddělena od konkrétní skutečnosti, od vyjádření básníkovy osobnosti, od jakékoli řeči nebo pocitu, a stává se pouhým znakem, který nemá žádný význam.“ (WELLEK 2005: 145) Wellek srovnává Mallarmého s Baudelairem, u kterého shledává snahu *přetvářet poezií přírodu*: „Umění je dalším vesmírem, který přetváří, a tudíž zlidšťuje přírodu. Umělec svou tvorbou odstraňuje propast mezi subjektem a objektem, mezi člověkem a přírodou.“ (ibid.: 144)

[121] „Naturalismus, poslední etapa v stupňovitě vykonaném umrtvení duše, je konečným uměleckým ideálem moderní lůzy. [...] Naturalismus jest umění obchodníkovo – a kdo není dnes obchodníkem? – a má představovati věci, jež právě mohou býti mozkem měšťanovým kontrolovány.“ (PRZYBYSZEWSKI 1896: 55) Podobně se vůči naturalismu vymezuje Joris-Karl Huysmans v románu *Tam dole*: „„„Nevytýkám naturalismu ani jeho výrazů pontonů, ani jeho slovníku stok a chorobinců, neboť bylo by to nespravedlivo a bylo by to nesmyslné; předně jsou náměty, které po nich volají, a pak rumy výrazův a dehtem slov lze vytvořiti ohromná a mohutná díla, *Zabiják* Zolův to dosvědčuje; ale běží tu o něco jiného; nevytýkám naturalismu sprostého ličidla jeho hrubého slohu, nýbrž nečistotu jeho myšlenek; vytýkám mu, že vtělil materialism do literatury, že oslavoval demokracii umění! [...] Chtíti se uvězniti v prádelnách těla, zavrhnouti nadsmyslno, zapříti sen, nepochopiti ani dokonce, že neobyčejnost umění počíná tam, kde vypovídají smysly službu! Krčíš rameny, ale přihlédněme blíže, co tedy viděl tvůj naturalism ve všech těch odstrašujících tajemstvích, jež nás obklopují? Nic.““ (HUYSMANS 1919: 5) Srov. též WITTLICH 2008: 10-11.

zapojením do autonomního světa uměleckého díla),[122] sbližování literárního projevu s hudbou a výtvarným uměním (s ideálem ve wagnerovském Gesamtkunstwerku),[123]

[122] Krizový prožitek jazyka a mluvy, charakteristický právě pro fin de siècle, se týkal různých jazykových funkcí a zasahoval i další kulturní a sociální oblasti. V nejširším výkladu pak znehodnocení jazyka reprezentovalo diskontinuitu i odcizení a bylo reflektováno jako globální téma: „*Krizi jazyka*, obvykle vymezovanou pojmy „Sprachskepsis", „Sprachkritik" či „Sprachlosigkeit", je třeba reflektovat jako komplexní téma estetické moderny, tedy i jako *jazyk krize*, zahrnující jak její předpoklady – krizi subjektu a krizi poznání […] –, tak její projevy a podoby v literatuře […]. Diskrepance mezi konvencionalitou a abstraktností jazyka na straně jedné a jedinečností a konkrétností zakoušeného světa na straně druhé rodí jazykovou skepsi, jež se v literatuře moderny ohlašuje jako *melancholie* z tohoto selhání jazyka. Současně však tato skepse vede k hledání kategoriálně „jiného" jazyka, v němž by byla trhlina ve vztahu mezi jazykem, vědomím a skutečností zacelena a v němž by bylo možné znovu autenticky mluvit a psát." (MÁLEK 2008a: 18) Srov. MÁLEK 2008c: 219.
Jazyk jako společný dorozumívací prostředek, používaný a proměňovaný celým společenstvím byl shledáván nedostačujícím pro vyjádření nejhlubších pocitů, pro pojmenování osobního stavu. Poskvrnění slova jeho mimoděčným, ledabylým užitím, neúctou k jeho původnímu významu narušovalo jeho sdělnost zahlcením podružnými významy a konotacemi a potřeba vyjádřit se tak narážela na hráz nerozumění si. Frustrace z nemožnosti adekvátně vyjádřit své myšlenky, strach z jejich zpovrchnění pak vedl například k mlčení, což opakovaně připomínal Otokar Březina v dopisech Anně Pammrové: „Je sentimentálním, co jsem nyní řekl snad; vypadá to jako fráze, možná; ale používáme-li k vyslovení myšlenek řeči, neubráníme se výčitce, že píšeme fráze. Proto nejlépe mlčet, když chceme hodně mnoho pověděti. Nemyslíte? Já mlčel, protože bych měl říci mnoho…" (BŘEZINA 2004: 106) Podobně skeptické stanovisko zastávaly i další osobnosti, např. Friedrich Nietzsche. Když Zarathustra učí své žáky, aby všechny své ctnosti skrývali v sobě a nesnažili se s nimi seznámit svět, který vše zpovrchňuje svou neupřímnou plytkou morálkou, varuje přímo před pojmenováním ctnosti. Ctnost je pro něj kvalita jedinečná, neopakovatelná, a jménem se zlehčuje a ztrácí svou výjimečnost, protože se tak zařazuje do standardního systému většinové morálky: „Chceš ji [tj. ctnost] ovšem jménem jmenovati a mazliti se s ní […]. Teď se o její jméno sdílíš s lidem, teď ses davem a stádem stal se svou ctností! Lépe bys učinil, kdybys řekl: „Nevyslovitelné jest a bezejmenné, co mé duši působí trýzeň a sladkost a co jest i hladem mých vnitřností." Tvá ctnost budiž příliš vznešena pro důvěrnost jmen: a je-li ti již nutností o ní mluviti, nestyď se o ní zajíkati." (NIETZSCHE 1995: 31)
Na významovou jedinečnost každého proneseného (užitého) slova upozorňovala řada soudobých myslitelů a spisovatelů fin de siècle (i jejich anticipantů), kteří různou měrou vyzdvihovali podíl komunikační situace (kontextu) na utváření (či modifikaci) jeho významu. Např. Paul Bourget v eseji o Gustavu Flaubertovi zdůraznil integritu slova, neoddělitelnost formy a obsahu (tj. totožnost myšleného a vyjádřeného): „Poněvadž jsou slovo a myšlenka soupodstatné a ježto mysliti jest i mluviti, jest v každém slově slovníka souhrn veliké mozkové práce organické. Některá slova representují cit jemný, jiné cit hrubý. Jsou slova pocházející z ušlechtilé rasy a jiná jsou sprostá. A netoliko existují a žijí každá pro sebe, ale byvše jednou postavena jedna vedle druhých, nabývají hodnoty místa, protože působí jedna na druhá jako barvy na obrazu." (BOURGET 1903: 121) V baudelairovské stati Bourget charakterizoval na příkladu osamostatňujícího se slova *dekadentní styl*: „Styl dekadentní jest takový, kde jednota knihy se ruší, by ponechávala místo neodvislosti stránky, kde jednota stránky se ruší, aby ponechávala místo neodvislosti věty a věta, aby místo skýtala neodvislosti slova." (ibid.: 26)
Na spoluutváření významu proneseného slova jeho kontextem (celkovým komunikačním aktem) poukázal například v některých pasážích svého dramatu *Axel* Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Slovník se zde stává posvátným zdrojem řeči a jeho užití mluvčího zavazuje k věrnosti původnímu významu. Konkrétní text či výpověď je pak světem svého druhu a slova, jež ji utvářejí, se k prvotnímu významu vztahují různým způsobem (identifikují se s ním, posouvají jej, protiřečí mu), v nejhorším případě může být slovo proměněno neupřímností, lživostí mluvčího ve frázi. Srov. např. část dialogu mezi Axelem a komturem Kašparem, dotýkající se slova *mlčení*: „Komtur: Koho přesvědčíte, že taková bohatství nezasluhují vyhrabání, byť za cenu všech mlčení? Axel opovržlivě: Sám sebe: což stačí. Ba myslím, že tato úloha, jak už dlouhou dobu dokazuji, nebyla mi nesnadna. – Vždyť jest velmi pochopitelno, že více si ceníte Zlata (byť jen domnělého) nežli všeho mlčení, - protože Mlčení nepředstavuje pro vás nic než zívání. Vskutku toto slovo je prázdné, když vy uchvacujete právo na jeho vyslovování, a nemá (ač těmiže hláskami vyjádřeno) ani stínu příbuznosti s tím, jež jsem právě já pronesl. Také marně se pokoušíte zaměniti je za tutéž hodnotu… [...] Počínáte si jako padělatel nebo papoušek." (VILLIERS DE L'ISLE ADAM 1930: 144) Srov. též ibid.: 129-130. Dále srov. KREJČÍ 2001: 125-126, MED 2006: 30-31.

hledání nových vztahů, spojitostí, propojujících různé fyzické a metafyzické entity,[124] a uplatňování nové, vznícenější a jemnější smyslovosti, odhalující jedinečnost světa každého vnímatele (a individuální povahu každého prvku, který takový svět utváří[125]), odvrat od napodobování reality a snaha založit uměleckým dílem novou skutečnost,[126] důraz kladený na precizní významovou a tvarovou souhru,[127] na promyšlené modelování a zvýznamňování kontextu (a kompozice děl) a na sémantizaci užitých básnických prostředků, resp. jejich inovaci (reprezentovanou především vznikem a rozvojem verslibrismu),[128] revoltující postoj, oslabující vlivy předešlých generací a hledající předchůdce v umělcích vytěsněných dobovými kanonickými vlnami na okraj umění a stigmatizovaných pejorativními atributy (především v oblastech národní či sociální prospěšnosti či psychologické normality)[129] a především čerpání z krajně subjektivních inspiračních zdrojů v čele se snem a podvědomím (někdy variantně zaměňovaným s Duší, nitrem či imaginací).[130] Řadu takových rysů oslavila programová

---

[123] K výtvarným aspektům dekadentně symbolistní literatury viz především MUKAŘOVSKÝ 1948, dále mj. FORESTIER 1982; k hudebnosti srov. např. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 26.

[124] Tyto souvislosti tematizovala například Baudelairova slavná báseň *Souvztažnosti* (BAUDELAIRE 1962: 20). K takovémuto pohledu na svět rovněž inspirovalo znovuobjevení hermetismu a dalších esoterních nauk v druhé polovině devatenáctého století (a v Baudelairově případě především učení Emmanuela Swedenborga). Srov. např. NAKONEČNÝ 1994, 2007.

[125] Příkladem takové jedinečné kvality je odstín: odstíněním může dotčený jev či kvalita pozbýt jednoznačnosti a určit(eln)osti. F. V. Krejčí ve stati *Dekadence* vykládá pojem *odstín* jako individualizovanou (pozměněnou, odlišenou) vlastnost či jev: „Odstín – to znamená: ne věc samu, ne plný, přirozený její dojem, ale věc destilovanou, procezenou nanejvýš jemnou síťkou nervózně rozcitlivělého, delikátního nitra, které vyloučí z dojmu jejího všecko banální, opakované, známé a dá vystoupiti jen jeho nejjemnějším a nejskrytějším stínům, liniím a záhybům.“ (KREJČÍ 1894-1895a: 504)

[126] Srov. např. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 13-14.

[127] Na propracovanou významovou souhru tematických, motivických a morfologických prvků symbolistního uměleckého díla upozorňuje např. Petr Wittlich ve studii *Konec století*, v níž své teze podkládá rozborem kresby Alfreda Kubina *Pohádková bytost:* „Nejsrozumitelnější částí jeho interpretace jsou pochopitelně ideové obsahy, které sem pronikly z dobově kolujícího repertoáru esoterních, okultistických a mytologických poznatků, a motivující hesla velkých dobových ideologů, jako byl právě Nietzsche. Nicméně kresba nepodává jenom tyto jednotlivé významy, ale její umělecká přesvědčivost je založena na schopnosti tyto výrazově totalizovat, podat ve smyslovém názoru celku.“ (WITTLICH 1996: 4)

[128] Srov. především ČERVENKA 1963, 1991b, 2001.

[129] Srov. PIERROT 1981: 24-44.

[130] V úvodu své statě o sochaři Gustavu Vigelandovi *Neznámý* charakterizoval Stanisław Przybyszewski soudobou uměleckou situaci jako střet dvou estetických a ideových proudů, *boj mezi mozkem a duší*, dvěma protichůdnými noetickými a tvůrčími silami, z nichž první zahrnuje deskriptivní, mimetické, racionální, vědomé a druhá iluzivní, intuitivní, imaginativní, podvědomé: „Pro mne je duše něčím zcela rozdílným od mozku. Mozek, toť codennost, všední den, matematika, logika. Duše je řídký sváteční den, bezpravidelné, blesk zvracující všechnu logiku. Jest orgán, jenž chápe nekonečné a bezprostorné, orgán, v němž splývají nebe a země, orgán, pomocí něhož Kateřina Emmerichová, zcela nevzdělaná žena, s nejtrapnější, téměř archeologickou přesností popisuje místo, na němž Kristus trpěl, a líčí muka smrti ukřižováním s fyziologickou odbornou znalostí. Toť orgán vizionářské extáze a somnabulné clairvoyance, orgán nejvyššího erethismu, v němž stvořil Rops své Sataniques a Chopin svou B-moll Sonatu. […] Duše, toť bázeň před hloubkou, neustále dovnitř obrácený pohled, vize a extáze.“ (PRZYBYSZEWSKI 1896: 52-53) Proti realismu a naturalismu se vzpíná nastupující duševní umění, do něhož zařadil tvorbu Vigelandovu, Munchovu a Ropsovu. Duševní umění neodráží povrch skutečnosti,

báseň Paula Verlaina *Básnické umění*, která postulovala jako hlavní charakteristiku

ale čerpá z obrazů umělcova nitra, z jeho podvědomí, což umělci umožňuje dosáhnout jedinečného výrazu: „Duše je vzácný projev sil a schopností, obdařených docela jinými smyslovými orgány, než mozek, mající jen ubohých pět smyslů k dispozici.“ (ibid.: 53) Skuteční umělci jsou ti podle Przybyszewského právě ti, kteří vnímají svět duší, nikoliv smysly: „[...] ti řídcí, kteří tvoří jen v okamžicích nejintenzivnějšího duševního vzmachu, nejbolestnějšího projevu cizí duše: noví proroci, hlásající věčné znovapřijití duše, milostiplní mystikové, percipující svět ne okem a uchem, ale tajuplným orgánem duše, syntetizujícím orgánem, jenž vidí jen věčné a nehynoucí a pojímá podstatu věcí.“ (ibid.: 74)

Podobně Przybyszewski přistoupil k duševnímu světu člověka ve stati *Psychický naturalism*, v níž reflektoval rozkol mezi smyslově (tělesně) a mimosmyslově (duševně) recipovaným světem, vycházeje ze své (údajné) zkušenosti „věštného snu“, která otřásla jeho „racionálním“ chápáním světa a vtělila se v rozdvojenost jeho Já, ve vědomí a nevědomí, které zde nazývá *individualitou*: „Tato manifestace mé individuality, která vidí a slyší, co moje osobnost nemůže postřehnouti, toto projevení něčeho ve mně, co jiný život vede, než to, co *mně* jest vědomo, co jest jemnější smyslové orgány má, než jsou ty, kterých užívám, to neznámé ve *mně* naplnilo mě touto nelibostí.“ (PRZYBYSZEWSKI 1894-1895: 133) Definuje ji jako hlubinnou složku lidské osobnosti, překračující jednotlivého (fyzicky definovaného) člověka a podmiňující způsoby jeho vnímání a výkladu světa.

Podle Przybyszewského může člověk vnímat svět dvojím způsobem: smyslově, nebo duševně, tj. intenzivně se s ním sžívat a spoluutvářet jej. Umělecká reflexe života prostřednictvím *individuality*, kterou shledává v dílech Munchových či Ropsových, pak umožňuje vznik hlubokého symbolického díla: „Týž pocit [tj. jako po věštném snu] se mne zmocnil, když jsem stanul před obrazy *Edvarda Muncha*; stál jsem opět před projevy nahé individuality, před výtvory somnambulního transcendentálního vědomí, prostě Nevědomo nazývaného. Může se jmenovati, jak chce, já je nazývám *individualitou*, a jako taková není mi třídním pojmem, tak že znamená nejnižší, „sotva postižitelný“ stupeň vědomí, nýbrž individuální pojem, myšlený jako protiva k *osobnímu* vědomí. Pro mne jest individualita nesmrtelné, nezjevitelné. Jest to kmen, jemuž ustavičně nové vlastnosti jsou očkovány, ona jest nositelkou dědičnosti, věčně roste a žije ustavičně od prapočátků prvého rozbřesknutí života v organickém zárodku až k nejvyššímu stupni vývoje, k hotovému člověku. Ona jest vlnou ustavičně nabíhající a tak jest v každém člověku střediskem rysů, vyznačujících celou stupnici vývojovou; pangenesí, jak si ji Darwin myslil; každá buňka semenná v sobě chová význaky celého člověka. Individualita dodává dojmům intenzity a jakosti, v ní půdí uzlina, kde sbíhají se všechny dojmy, kde nejrůznorodější věci jako stejnocenné jsou vyciťovány, jelikož individualita na všechny stejným pocitovým tónem reaguje; tam barva stává se linií vůně tónem: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Individualita jest věčné v člověku a poněvadž jest nekonečně starší než mladý mozek a poněvadž jest nekonečně vnímavější než mozek a poněvadž má nekonečně jemnější orgány smyslové než mozek, jest prazáklad psychického života, ona sytí dojmy, zeživotňuje je, vlévá se do nich mohutným střikem pocitů a vášní, a tak jest otřásající mocí, přesvědčivou silou, golfem tepla, života a hybu.“ (ibid.: 133)

Podobně Arnošt Procházka (ve studii uzavírající *Almanach secese*) vyzdvihl jako podstatný znak bohatě rozvrstveného moderního umění zaujetí niterným životem, duší, vyvolané antagonistickým postojem umělce k hmotné skutečnosti: „Všechen zájem a všechna starost věnuje se Duši. Tato konečně dostává se na příslušející jí jedině trůn, stává se centrem, východiskem i cílem Umění, které jedině v ní a jí může vítěziti a oslňovati. Odtud, tímto nejhlubším a nejvážnějším a nejopravdovějším přeměněním názoru na Umění, tímto konečným návratem k prazdroji a k prasíle Umění, nutným a nevyhnutelným, jenž sám jediný jest Život a stálý, trvající, nehynoucí Život, ta příkrá hráz, ten spádný sráz, rozlučující a odlišující literaturu včerejší od Umění dnešku. Následkem toho v protivě k materialismu realistických, objektivných knih, nalézáme dnes v prvém rozkvětu subjektivismus a mysticismus nových děl. […] Dává se Umění na výzkumné cesty, nebezpečné, mnohdy i smrtonosné, kde v temných a neproniklých houštinách prapřírody, prvotných útvarů a posledních příčin a pevných účinů, hrůzy nepoznaných a netušených jevů, báječných oblud a ohnivých příšer číhají na svou kořist, ale kde také možno nalézt modrou květinu […].“ (PROCHÁZKA 1896: 70-71)

Ještě po roce 1900 vyzdvihl *umění psychické* proti mimetickým uměleckým směrům také Miloš Marten, shledav je nejvíce tvůrčím a objevitelským: „Zde teprve začíná jeho [tj. umění] dílo objevitelské a tvůrčí: kde vychází jeho světlo z nadobyčejného vypětí senzibility a kde vyjadřuje, co je nepřístupno lidem skutečnosti a průměru. Jeho věčný dojem, jeho pravda zvláštní a čistá, netkví v podrobnosti a konkrétnosti statistik, ale v elevaci k tajemství, jehož kořen jest v duši a v rozšíření ducha na oblast nepoznatelného.“ (MARTEN 1902-1903: 7) K Martenově kriticismu srov. především VOJTĚCH 1996, 1997.

nového umění významovou otevřenost, jež činí umělecké dílo stále živým a interpretačně podnětným a díky níž se recepce díla stává jeho spolutvorbou:[131] „Hlavně ať hudba v poezii zpívá. / […] // Nutno je říci: Není zbytečné / slov příliš jistých raději se stříci. / Co hezčí je než písně tápající, / v nichž Neurčité k Určitému lne. // [...] // Neboť my chceme Odstín, odstín jen / barvy nikoli, jen odstín pouhý! / [...] // S vražednou pointou kéž zmizí taky / duchaplnost a vtipy laciné, / [...] // Vem výmluvnost a krkem zakruť jí [...] // […] // Kéž tvůj verš krásné dobrodružství skrývá, / jež vánek unáší za časných rán, / kdy máta voní v něm i tymián… / A literatura je vše, co zbývá.“ (VERLAINE 2007: 265-266)

Dekadentní aspekt tohoto uměleckého směru spočíval v akcentovaném krizovém východisku.

Pojem dekadence[132] především odkazoval k ambivalentně hodnoceným stavům úpadku, lability, nejistoty a krize, jež doposud zdůrazňují jeho hojné výklady, zpravidla upozorňující na dekadentní zaujetí „odvrácenými“ stránkami lidské existence, tj. smrtí, hrůzou, bolestí, nemocí, morbiditou, iracionalitou apod.,[133] a na antagonistický postoj

[131] Rovněž Stanisław Przybyszewski v eseji *Neznámý* poukazuje na tvořivou součinnost vnímatele *duševního umění*. Recipient je postaven před nový, neznámý svět, který si musí zvnitřnit, stát se jeho součástí, resp. sdílet jej („Abychom je [tj. toto umění] chutnali, musíme se ponořiti do duše básníkovy, chapadly své vlastní duše nechati se vsáti do její nejtajnějších průlin, až se stanou obě duše jednou, vjímající a tvořící zároveň.“ (PRZYBYSZEWSKI 1896-1897: 7), a následně pak svým výkladem spoluutváří význam díla: „To je umění jednotlivcovo pro jednotlivce. S neodolatelnou mocí vnucuje své dojmy. Vnoří se do duše čtenářovy, vyrostou tam samostatně, spojí se s tisíci již přítomných dojmů a čtenář stává se sám básníkem.“ (ibid.: 7) Nový svět (svět uměleckého díla, jímž rezonuje duše čtenáře) se tak zalidňuje, přicházejícími recipienty je prožíván, zvnitřněn a jeho tvůrce přejímá božskou (tvořitelskou) úlohu. Umění tak potvrzuje svou autonomii, stává se novým, unikátním světem, stvořeným jedinečnou osobností (umělcem), která do něj zve hosty, pouští návštěvníky, kteří jej svou přítomností (pohybem v něm, vnímáním, (po)rozuměním) spoluutvářejí (a jejichž složení nejednou sám tvůrce vybírá, orientuje své práce ke konkrétnímu okruhu, srov. PRZYBYSZEWSKI 1895-1896). Význam tvořivé recepce umění akcentoval mj. v dialogu *Kritik umělcem* Oscar Wilde (zde srov. mj. WILDE 1994: 49-51).

[132] Významovou strukturu pojmu dekadence dodnes komplikuje vzrůstající množství různě orientovaných a hodnotově vymezených výkladů, což problematizuje eventualitu jediné, definitivní definice. Možnost obecnějšího uchopení tohoto pojmu nabízí například Daniel Vojtěch v monografii *Vášeň a ideál*: „Fenomén dekadence je tedy značně diferencovaná síť vztahů, která se do jisté míry kryje s jinými historicky ukotvenými termíny, jako je např. symbolismus či obecně – fin de siècle. Nastíněné diferenciační rysy dekadence působí v součinnosti, podstatné však je zároveň kritické zacílení, jež vyhraňuje estetistní ideál k některé z hraničních možností, ať už je to spiritualismus či okultní, satanské a neopohanské tendence, sociální altruismus nebo anarchistická revolta, estetistní dandysmus či idea tzv. nové renesance. Jde zejména o rozpoznání této situace, které rovněž znamená rozkrytí jejího tvůrčího potenciálu, popis jejích hranic a nové rozvržení.“ (VOJTĚCH 2008: 98)

[133] Zaujetí dekadentního umění krajními fenomény zdůrazňuje např. Otto M. Urban: „Pro dekadenci byl příznačný zájem o mezní situace při hledání vlastní identity a smyslu života. [...] Dekadence objevila odvahu pojmenovat svět a život v celé jeho šíři a bohatosti, poutala ji možnost objevovat jeho hloubku i za cenu objevení hrůzy a šílenství. Poznání démonů vlastního nitra bylo nejen mementem, ale současně i jakýmsi osvobozením.“ (URBAN 2006b: 76) F. V. Krejčí na toto dekadentní nasměrování upozorňuje např. ve stati *K estetice symbolismu* („Anebo si zachovává [tj. člověk v dekadenci] i v tomto stavu snahu po velikém a abnormálním a užije vší své životní energie *proti* životu; hromadí totiž s tragickou umíněností tyto subtilní, ale vyprázdněné formy až do závratna, a tím proces úpadku ještě zrychluje – to

dekadence k přirozenosti,[134] (vše)obecnosti a užitečnosti, od nichž se její stoupenci odvraceli k umělosti, výjimečnosti a niternosti, ve kterých shledávali širší možnosti estetického uplatnění.

Označením vybraných jevů tímto pojmem[135] se od nich mluvčí distancoval a reprezentoval se jako stoupenec „zdravého" (tj. konvenčního) postoje (charakterizoval-li jím projevy patologické, vyhraněně individualistické, vymykající se apod.), nebo jako představitel obrody (vztahoval-li jej na projevy stagnace). Identifikoval-li se s dekadencí, manifestoval tím vůli ke krizi – ať už v ní shledával esteticky produktivní stav, nebo rozkladnou sílu, připravující prostor pro společenskou proměnu – což mohlo být také vykládáno jako provokativní gesto pohrdání civilizačními výdobytky, společenskými konvencemi a měšťáckými jistotami.[136]

Dobové texty poskytují pestré spektrum výkladů a definic dekadence[137] i množinu atributů opakovaně či výjimečně jí přisuzovaných.[138] Hodnotová ambivalence tohoto

---

je vědomý dekadent, umělec aristokrat." KREJČÍ 2001: 106) nebo v úvaze *Několik myšlének o úpadku naší civilizace* („Choroba a hniloba jsou vůbec slova, nelépe tento svět karakterisující, neboť pro krásu síly a souladu není v něm místa, tělo i duše lidská představují se v něm vždy jen ve stádiu abnormálním, chorobném." (KREJČÍ 1892a: 263). Srov. též KREJČÍ 1894-1895a: 499. Některé výklady (například právě F. V. Krejčího) tento aspekt vyzdvihují jako příznak, jímž je možno dekadenci odlišit od symbolismu, srov. PIERROT 1981: 33.

[134] Např. Hana Bednaříková v monografii *Česká dekadence* (BEDNAŘÍKOVÁ 2000) reflektuje toto napětí jako svár *fyzis* (skutečnost, přirozenost) a *antifyzis*, kterou ovšem chápe nikoliv jako čistě negativizující reakci na reálný podnět, ale jako systémový výrazový prostředek, resp. konstitutivní rys dekadentní poetiky (srov. ibid.: 16, 112). K této práci srov. HECZKOVÁ 2001b.

[135] Daniel Vojtěch ve studii *Na radikálním křídle moderny* reflektuje proměny hodnocení pojmu dekadence od ryze záporného označení projevů *civilizačního úpadku* po manifestační identifikaci s ním (vyjadřující vůli k rozkladu stávajícího stavu): „[…] objevuje se nejprve jako označení sociálních fenoménů provázejících pocit civilizačního úpadku, jako příznakový, polemický poukaz na pokleslost, úpadkovost ve vztahu k tradičním, takzvaným klasickým či dokonce historicky odůvodněným hodnotovým hierarchiím (dekadentní projevy mravů, společnosti jako takové, atp.), respektive jako pejorativní pojmenování typů projevů, které takový hodnotový posun provázejí. [...] Následně si však slovo dekadence získává svůj provokativní obsah jako postoj a estetika svého druhu [...]." (VOJTĚCH 2006: 21)

[136] Ambivalentní konkretizaci pojmu dekadence reprezentuje například dílo Friedricha Nietzscheho, jak dokládá Daniel Vojtěch: „[…] dekadenci chápe [tj. Nietzsche] jako předpoklad zušlechtění prostřednictvím degenerace (každému pokroku předchází částečná slabost), ale i (na základě Bourgetovy interpretace) jako politováníhodnou postupující diferenciaci, atomizaci, dezintegraci významu. Proto – ve vztahu k analýze aktivního a pasivního nihilismu – může říci, což po něm opakují mnozí kritikové v devadesátých letech: přestože jsem dekadent, jsem i jeho protiklad." (VOJTĚCH 2006: 32)

[137] Pojem dekadence doprovázejí diskuze nad jeho významem od jeho prvních aplikací v estetických diskurzech ve druhé polovině devatenáctého století, což souvisí s širokým rozpětím hodnot, které může reprezentovat, i s jeho vysokou atraktivitou. Texty, které dekadenci vykládaly, rovněž formulovaly postoj pisatele k ní a mnohdy si nárokovaly pravdivost prezentované definice či pojetí. Na nejednoznačnost pojmu naopak poukázal například F. X. Šalda v kritice básnické sbírky Milana Fučíka *Utíkám ke slunci*, v níž jako složku zbraňující jeho významové stabilizaci určil ironii. Šalda nejpodrobněji rozebral pojem dekadence ve stati *K otázce dekadence*, již publikoval v návaznosti na širší rozpravu nad pojmem na stránkách různých modernistických časopisů v letech 1894-1895 (viz dále). Šalda vyložil dekadenci jako nadčasový fenomén, „skutečnou záhadu života, složitý, zadrhlý uzel otázek, které vždycky mučily lidstvo […]" (ŠALDA 1950a: 207), jehož podstatou je individualizace, jíž se proměňuje společnost. Šalda přitom zpochybnil úpadkovost přisuzovanou tomuto procesu: ten je úpadkem jen vůči minulému stavu, zatímco

pojmu je patrná například z Procházkovy *Glosy k dekadenci*.[139] V ní dekadence značí jak společenský a kulturní úpadek, shledávaný v ustrnutí *vyvrcholené* kultury a civilizace, jejíž vývoj se uzavřel a lid se unifikuje,[140] tak i reakci proti takovému stavu,

---

poskytuje podmínky pro rozvoj nové, kvalitnější společnosti: „Nyní lze pochopiti záhadu dekadence. Individualismus, jedinečnost je skutečná a jediná její podstata. *Já odtrhuje se od společnosti, od hromady, od celku – ale jen proto, že je hromadou, společností, celkem samo*." (ibid.: 208)

[138] Např. F. V. Krejčí v rozsáhlé stati *Dekadence* vypočítává tři základní významy tohoto pojmu: zánik civilizace, ustrnutí uměleckého vývoje ústící do machy, resp. do přehnané cizelace a zjemnění, a aktuální umělecké hnutí, které počíná Baudelairem a ironicky se ztotožňuje se znevažujícím označením *dekadence*, manifestujíc se přitom jako počátek nového umění, které nahradí současnou uměleckou stagnaci. V pojednání *K estetice symbolismu* pak dekadenci vykládá jako vyhrocení symbolistického pojímání života, vyznačující se převahou formální (obrazivé) stránky symbolů nad jejich významem: „[…] hypertrofie symbolů, převaha forem nad látkou. Formy se rozčleňují, osamostatňují a zjemňují tak, že se konečně pro zřetel k symbolu zapomene na to, co měl znamenat. Formy zůstávají a kupí se do výše, ale život z nich prchá. To je stadium *dekadence*. Zde už není kultura vyvrcholením a zmocněním života, ale jeho chorobným přezjemněním. Symboly byly vyhnány tak vysoko, že se až stonek jejich láme." (KREJČÍ 2001: 106)

Bohuslav Chaloupka ji ve stati *Budoucí umění* vykládá jako souborné označení různých estetických i společenských projevů. *Umělecká dekadence* mu zastřešuje především syntetizující umělecké tendence, které se snaží – s důrazem na formální efekt – v sobě spojit různé (krajní) polohy rozličných uměleckých směrů: „Dekadence tato vytvořila právě oněch několik jemných mozků, předrážděných a „znavených" ohromným studiem, někdy i rafinovaností požitků, jež však jsou majáky, vrhající paprsky daleko před sebe do temné budoucnosti, ať jména jejich *Poe*, *Baudelaire*, *Munch*, *Nietzsche*, *Groux*, *Goncourtové*, *Hamsun*, *Przybyszewski*. [...] nastalo povšechné „zemdlení": intelektuální, obyčejně definované *dekadencí*, pod kteréž jméno sluší vřaditi směry i školy posledních let: symbolism, impresionism, instrumentalism, romanism, harmonism, okultism, novoromantism, a jak se všechny zovou. [...] všecky veliké proudy literární tohoto století sdružily se v jeden, každý z nich obětoval částku sebe, aby tím umožnil *Synthesi* věku devatenáctého: *dekadenci*." (CHALOUPKA 1894-1895: 121-122)

Dobovými interprety (například Paulem Bourgetem, viz BOURGET 1903: 24-30) byl primárně zdůrazňován individualistický aspekt dekadence, přičemž dekadentní individualismus byl často směšován s egoismem (viz KREJČÍ 1894-1895b, s tím nesouhlasil např. F. X. Šalda: „[...] *pojmově a myšlenkově* nijak s individualismem nesouvisí rozkošnický, bezcitný egoismus. Úpadek toho rázu, úpadek egoistní byl by skutečnou chorobou a skutečným mrzáctvím, nedostatkem mravního a duchového života vůbec. […] Takovéto sobectví nebylo by vinou a hříchem dekadence, nýbrž prostě vinou člověčenství." ŠALDA 1950a: 211), aristokratismem („Dekadence jest světový názor, činící sobě zadost vyvrcholením majestátním a závratným nastrměním kultury a umění. Vybranosť, nejvyšší jemnosť, delikátnosť jsou její příznaky. Umožňují se nejútlejším vypjetím intelektu, nejmožnějším, nejvyšším rozvojem personality jedince. Individuum vyšvihne se nad celek, jemné, nervosně zcitlivělé, éterizované. Dekadence znamená umění aristokratické, individualistní, řekl bych, jest druhým pólem sociální aristokracie, která nejmožnějším rozvinutím individuálních vloh a schopností zakládá vzácná, tropicky nádherná a pyšná díla lidského pokroku. Jest tedy opakem, protivou hromadnosti, kolektivnosti, která chce míti všechny jedince stejně zformované." VOREL 1893-1894: 339; dále srov. např. VOREL 1894-1895: 83, PICA 1894-1895) nebo vyhraněným psychologismem („Dekadence [...] dá se definovati jako přemíra psychologie v literatuře. Jest to vlastně jen jiný výraz pro její individualism a subjektivism. Řeknu-li, že upírá všecku pozornost na stavy vnitřní a že vnější věci jsou jí jen pouhými symboly, zdroji neb průměty duševních dojmů, již tím jsem naznačil, že jejím ohniskem a osou je vlastní Já umělcovo, ať již přímo v subjektivní lyrice jeho stavy se všemi odstíny jejich odstínů maluje a rozkládá, či ať v žánrech rázu více epického či dramatického, stavy ty nepřímo vyjadřuje dušemi představovaných osob." KREJČÍ 1894-1895a: 602-603).

[139] Srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 85-88.

[140] Arnošt Procházka v *Glose k dekadenci* charakterizuje *absolutní dekadenci* jako takovou, která „vyvrcholuje a stravuje, aniž se *z ní* vyvinou a povstanou nové módy: ty mohou tady, při této dekadenci povstati jedině *proti ní*, na její mrtvole, na jejích troskách. […] témě po věky a věky nahromaděných a po nejrafinovanější extrémy vyhnaných kultur. […] naprosté odchýlení od divoké a nespoutané […] přírody, od rovných a jednoduchých a primitivných kouzel a rozkoší, vyhledávání a zúplné oddávání se umělé a ve sklenících vypěstěné papřírodě, vyhledávání složených a zapletených vnad a požitků, ničení a současně v rozkoši zvýšení přirozeného a plodného amplexu prohibitivními a rozněcujícími výrobky

tedy vzestup individualismu a subjektivismu, jímž se naopak společnost diferencuje a atomizuje. Krize, diagnostikovaná vnímavým individuem, je stav mimoděčně povzbuzující k revoltě, dráždící k rozkladným reakcím a podporující vznik nových koncepcí.[141] Analogicky k tomu se proměňuje i umělecká tvorba, potažmo obraz a hodnocení skutečnosti v ní: vzrůstá nedůvěra k viděnému (a zrcadlenému) a touha po jiném, odlišném zření (a tvůrčím tematizování, vytváření vlastního světa[142]).[143]

Nejširší diskuse[144] nad pojmem dekadence mezi českými modernisty se týkala především jeho sociálních aspektů a otevřela ji úvaha Jana Vorla *Nové proudy*. Vorel v ní doporučil pokrokové straně využít rozkladného působení dekadence, resp. diletantismu pro dosažení společenské proměny, tj. záměrně vyvolat krizi, která by rozrušila aktuální stagnující sociální uspořádání a umožnila jeho úplnou transformaci: „Právě rozkošnictvím diletantským, tak sobecky svéúčelným, vyhání se individualism do závratné výše a způsobuje rozklad sociálního organismu. Jako na poli hospodářském pečuje strana o to, aby důsledky třídního boje, ochudnutí, proletarizace zasáhly většinu lidstva a rozdělily společnost ve dva na nůž proti sobě stojící tábory, na nečetnou oligarchii plutokratickou a ohromné zástupy proletářů, tak i na poli duševním musí jí býti vítán prostředek, který za sebou vede rozbití a uvolnění těch skrovných svazků vzájemnosti, jaké dnes ještě existují, ochladnutí citu sociálního tepla, je-li vůbec jaké. A to jest právě diletantism. Jeho ovocem jest osamocení individua, sobectví, které dle Bourgeta degraduje nejvyšší mohutnosti duševní za nástroj nejneplodnější rozkoše, působí pak lučavkou na okolní společnosť tak dobře a jistě jako sobectví materiální. […] Dilentatism jest příznačný pro dekadenci dnešní, poněvadž jest hromaděním duševního bohatství.“ (VOREL 1893-1894: 338) Na stránkách *Nových proudů* či

skončené kultury, vyhraňování a rafinace komplexe a nuancovanosti až po tu krajnost, kde přepjatá komplikace ve svém nejkrajnějším extrému se ruší a rozpadá při nemožnosti dalšího stupňování ve své původní složky – ale ty jsou již deformovány a necely, tedy života neschopny.“ (PROCHÁZKA 1893-1894: 115) K této stati srov. MERHAUT 2006: 46-47.

[141] Hana Bednaříková v této souvislosti poukazuje na dvojznačnost dobového pojmosloví, v němž jsou například nová umělecká hnutí označována pojmy vyjadřujícími zánik i počátek nového, srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 7-9.

[142] Posilovaly ji především soudobé idealistické koncepce, inspirované mj. Schopenhauerem a Villiersem. Bohatý rejstřík různých pojetí podává například Jean Pierrot, viz PIERROT 1981: 70-78.

[143] V téže stati Procházka tuto reakci ilustruje citátem z Huysmansova románu *Naruby*: „Dále nemožno, ale člověk chce přece bez ustání stále více, když ne už z jiných důvodů, aspoň a přímo nutně z vrozeného a spontánně působícího pudu po osvobození svého duševného já z pout matérie a prostředí; nastává tak bezcílné psychonervové dráždění, rozptylování, zpíjení, a tož vyčerpávání a zeslabování. Pak již nám pouze výhradně „záleží vždy na tom, abychom mohli soustřediti svého ducha na jeden bod, odtrhli se od hmotného, *přivodili halucinace* a mohli položiti *sen skutečnosti na místo skutečnosti samé*,“ kdy jsme neotřesně pevně přesvědčeni, „že *nejjistější požitky* jsou ty, které *sníme“* (Huysmans).“ (PROCHÁZKA 1893-1894: 115-116)

[144] K této diskusi srov. např. VOJTĚCH 2008: 92-94, MERHAUT 2006: 47-49.

Rozhledů by tedy podle Vorla měla být publikována především dekadentní literatura: „[...] dekadence jest mostem přechodním ke zkolektivizované hromadnosti. Dekadence rozhodně není stav trvalý. Ty nebetyčně nakupené hory kultur se rozpadnou a z černého, šťavnatého rumu vyroste útvar nový – hromadnosť, demokratičnosť. Dekadencí se přibližujeme k společenské figuraci kolektivné." (ibid.: 339)

Na Vorlovu stať odpověděl F. V. Krejčí nesouhlasným článkem *Nové proudy a dekadence*, v němž doporučenou strategii odmítl jako zneužití umění a podotkl také, že by strana takovým postupem ohrozila spíše lidové vrstvy, jimž by její média dekadentní umění zprostředkovávala, než kapitalistickou buržoazii.[145] Vorel na Krejčího reagoval shodně nazvanou statí, v níž zrekapituloval své názory z *Nových proudů* a zdůraznil, že společenská proměna vyvolaná rozšířením dekadentního umění by nebyla ničivá, ale *pokojná* a obrodná.[146]

K diskusi přispěl kratší úvahou i Arnošt Procházka, který se ohradil vůči výtce nedostatečné sociability dekadentního hnutí a zdůraznil jeho nadčasové úsilí osvobodit a individualizovat společnost: „[...] nemohu nijak pokládati *dekadence* za stav pouze přechodný, vyplývající z posledních vrcholků nahromaděných kultur. Přece název *dekadent*, ti, jimž dáván, berou pouze *naruby*, jim je vlastně identický se jmény *individualismu*, *aristokratismu*, nebojíte-li se toho slova, i *anarchismu*. [...] V čem se líší *dekadence* [...] od ortodoxného *socialismu*: ten chce nivelizovati, lidi učiniti si co možno rovnými, nejenom hmotně, fyzicky, ale také duševně, intelektuelně – ježto pak nemůže malých a zakrsalých vyhnati *do výše*, chce veliké a vysokozrostlé sraziti *dolů*. […] možno, smí se jen vůbec mluviti o *kolektivismu duševním*? – nejsou protiklad a výlučnost v tom zahrnuté patrnými! S tím zrovna počítá *dekadence*. Teleologie její není *antisociálná*, nýbrž *antidemokratická* [...]." (PROCHÁZKA 1894-1895: 71) Ideální

[145] „To by bylo přec čirým machiavelismem, svěcením prostředků účelem, snižováním literatury na pouhý nástroj, vlastně na otravný, rozrušující jed v rukou zájmů sociálných, a nikdo přec nevyslovoval dosud zásady, že literatura má býti sama sobě účelem s takým důrazem, jako právě dnešní dekadenti. […] Ostatně, kdepak by ta dekadenční lučavka načinila největších spoust, kdyby byla v rukou strany tak lidové, jakou je pokroková? Zajisté tam, kde by měla, totiž ve vyšší kapitalistické buržoazii, ne – tam působení pokrokové strany nezasahá. Strana pracuje mezi třídami lidu, a ten by odnes duševní a mravní výsledky tohoto destruktivního literárního směru." (KREJČÍ 1894-1895b: 15)

[146] „Proměna, způsobená dekadencí, odehrá se pokojně, smírně, usměvavě. Všímneme-li si nejvyslovenějších dekadentů, vidíme, že koneckonců opouštějí stanovisko lhostejné svéúčelnosti, osobní užívavosti, že z duší jejich, vyprahlých pod ohnivým sluncem intelektuelní smyslnosti a duševního materialismu, vytryskuje pramen nadšení. Ti sobci, zaujatí jen pro své rozkoše způsobem nejnelidštějším, rozplývají se posléze v evangelické lítosti, v něze soucitu, v šťastném míru víry, která je donucuje, aby žili pro jiné, ne pouze a výlučně pro sebe. Jest to obrození. Vrací se ideál, nadšení, víra beze všeho násilí. [...] Odtud tvrzení, že dekadence – rozumí se po stránce svého strojeného a nesociálního aristokracismu – není stav trvalý. Jest jen provizóriem, které musí nezbytně skončiti rozvinutím a užitím tendencí sociálných, altruistních." (VOREL 1894-1895: 84)

společnost charakterizoval jako společenství osvobozených individualit, zodpovědných a nespoutaných morálními pravidly a zákony: „Z něho chce vyrůsti dále, k tomu čistému a svatému ráji, o němž sní všichni uvědomění *individualisté*, všichni *anarchisté* (rozumí se: *ne* přívrženci *propagandy činu* – smutní, bloudící a tragické oběti dnešního stavu), všichni, kdož hlásí se dnes k *aristokratickému smýšlení* (slovem tedy, *všechna dekadence*): svrchovaně *svobodné společnosti* svrchovaně *svobodných duchů*. Nazval jsem dříve kdysi ty, kdož k *tomu* směřují, *etickými anarchisty*: v tom smyslu, že jejich dílo spěje za očištěním, uvolněním, co nejvyšším prosvěcením člověka, za jeho *umravněním* – nebo jedině na tom základě lze dojíti toužených konců. Chce umravnění jednotlivce až k té výši, aby nebylo třeba jednotně kodifikované morálky, vnucované a držené nátlakem a mocí *obecna* proti vůli a lepšímu poznání individua.“ (ibid.: 71)

S bezmála desetiletým odstupem zhodnotil dekadenci jako přechodovou Jiří Karásek. V úvaze *K vývoji moderního umění*, která otevírá svazek kritických statí *Impresionisté a ironikové*, vydaný roku 1903, dekadenci zpětně vyložil jako netvůrčí umělecký postoj, založený na krajně manýrizujícím zacházení s hotovými útvary, na radikální kultivaci starých – především morbidních – látek: „Dekadence byla přechodem. [...] Mazlila se s vlastní chorobou. Pěstovala patologii jako veliký chlorotický kalich skleníkové květiny, jejímž dechem se omamovala. Vábilo ji všechno kuriózní a morbidní, od vybledajících zlat a trouchnivějícího nábytku až po enervovanost všeho, co žije z minulosti. […] Žila z minulosti, z jejích mrtvých stylův a hotových forem, aniž vytvořila kdy svůj styl a svou formu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 8) Přesto jí však přiznal podíl na kultivaci umělecké senzitivity: „Zjemnila intelektuální organismus. Její chorobnost tolik proskribovaná, byla jen relativní. Zbystřila život smyslů. Naučila je postřehovati podrobnosti. Odkryla jim vzácné finesy jevů.“ (ibid.: 9)[147]

Z dobových výkladů se tedy profilují dvě základní pojetí dekadence podle toho, jakým způsobem se v nich uplatňuje krize.

V jedné z nich krize figuruje jako prostředek: je překážkou, jejíž překonání je podobně jako vyléčení z nemoci procesem obrodným a posilujícím. Takovým stavem je např. již představená baudelairovská *rekonvalescence* nebo dekadence v Šaldově výkladu: individualizuje, oživuje, kvalitativně překonává minulost, jejímiž stoupenci je

[147] Proti dekadenci byl ve stati postaven synthetismus coby tendence k pronikavější symbolizaci a ideovému prohloubení: „Synthetismus nechává stranou osobních bolestí. Jde k samému základu zla. Smutek, jenž jej prochvívá, je všeobecně lidský, odvěký. […] Synthetismus v duši věcí našel zase symbol odvěčného a v podrobnostech základ bytí. Dekadence vyslovovala senzace. Synthetismus vyslovuje ideje.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 6-9) Srov. VOJTĚCH 2008: 179-180.

označována za úpadkovou, a umožňuje revidovat postoj jedince ke skutečnosti, založit nový svět. Dekadence tedy může být chápána jako krize vedoucí k pozitivnímu výsledku, již např. Carl-Friedrich von Weizsäcker (v návaznosti na Konrada Lorenze) nazývá leibnizovským pojmem fulgurace, který definuje jako „přechod od zákonitostí jedné vrstvy, jednoho organizačního stupně ve smyslu systémové teorie k zákonitostem vyšší, dříve neexistující vrstvy, a to spojením několika speciálních systémů v jeden obsáhlý systém." (WEIZSÄCKER 1992: 10)[148]

S touto „přechodovou" dekadencí, orientovanou k budoucnosti, kontrastuje představa dekadence jako nepřechodného, konečného stavu, jakési trvalé krize, zakotvení ve stálém kolísání, nejednoznačnosti, tázání a „nemoci". Rovněž tato situace má svůj individualizující rozměr: jednotlivec v něm vzníceněji prožívá svou vlastní skutečnost a intenzivněji si uvědomuje jedinečnost, výlučnost osobní situace.

Přes jejich rozdílnost lze obě dekadence také nahlédnout v souhře: jedna celková, jíž se společnost, celek proměňuje, zkvalitňuje, se může skládat z bezpočtu individuálních, uzavřených do vlastních krizových situací, které se na celkové proměně podílejí, aniž by si to jejich nositelé museli uvědomovat. Jak naznačuje právě Weizsäcker: „Ne každá krize otevírá novou časovou rovinu: často přivodí smrt. Zdánlivě správné darwinistické vývojové teorie si vysoce váží vnukové vítězů v boji o život, kteří rádi zapomínají na tisíce obětí tohoto boje." (WEIZSÄCKER 1992: 11)

Pojem dekadence tedy může zároveň[149] označovat protikladné tendence a jevy (stagnaci i krizi, neestetično ustrnulé měšťácké konvence i individualizovanou krásu výjimky, „vrchol i propasť v jednom" PROCHÁZKA 1893-1894: 116),[150] čemuž odpovídá i nejednoznačné postavení dekadenta ve společnosti. Ten může být jak její součástí, nuancovaností jejích forem, živlem oslabujícím její jednotu a usnadňujícím *vpád barbarů*, tak sám (ve svém individualismu) již novým (či budoucím) barbarem.[151]

[148] Srov. BIAŁOSTOCKI 1992: 128-130.

[149] „Dekadenté jsou skrz na skrz **lidé přítomnosti**, oni ztělesňují její nejvyšší rozkvět, ale také její stagnaci. Ono nesou na sobě všecky bolesti moderního člověka beze snahy je vyléčiti. Naopak oni nechtějí sebe a společnost léčiti, jim je nemoc nejvděčnější látkou umění, oni se jí honosí, chtějíce hořký kalich vypiti až na dno. To je snad jediné, čím dekadence mravně imponuje: tou železnou důsledností, s níž se žene po příkrých srázech stavů bolestných a chorobných." (KREJČÍ 1894-1895a: 609)

[150] „[…] dekadence v plném svém významu značí nejvyšší možný výstup, závratný vrchol, z něhož nelze postoupiti a kde nelze setrvati, a proto také střemhlavý pád do bezedné prohlubně. Vrchol a propasť v jednom." (PROCHÁZKA 1893-1894: 116)

[151] Pojmy barbara či barbarství byly rovněž hodnotově ambivalentní: na jednu stranu značily stagnující (upadající) kulturu, na stranu druhou sílu, která tento nehybný stav obrodí.

Podobně se i v dekadentním symbolismu krize[152] uplatňuje dvojím způsobem.

Jednak jejím překonáváním umění roste, zdokonaluje se, stává se složitějším (v souladu s měnícími se požadavky, resp. recepčními dispozicemi člověka[153]), resp. individualizuje se, oprošťuje se o mimoestetické funkce a soustřeďuje se jen na (nově nahlíženou a nesnadno přístupnou) krásu coby na svůj jediný cíl.[154]

V druhém případě se krize stává látkou, zdrojem či inspirací uměleckého díla.[155] Umělec v ní objevuje novou krásu.[156] Ta může spočívat například v probuzení nové senzuality, poskytující jedinečný obraz skutečnosti, v (jímavém) okouzlení tragickým či melancholickým, v posílení (provokativní) individualistické distance od spokojené měšťanské stagnace nebo v různě akcentované fúzi těchto prvků, případně v obrodě, která po překonané krizi následuje. Takové dekadentní dílo nejčastěji charakterizuje imaginativní transformace, popř. analytická reflexe hlubokého krizového stavu

[152] Krizí v umělecké tvorbě se zabýval například Jan Białostocki, který ve studii *Krize v umění* načrtl typologii možných uměleckých krizí. Podle oblastí, které krize zasahuje, vymezil krize materiální a intelektuální, a podle výsledného efektu určil krize negativní a pozitivní; další druhy určil podle motivu, který krizi zapříčinil, např. krize vyvolaná mimouměleckými, ideologickými aj. podněty (viz BIAŁOSTOCKI 1992).

[153] Viz např. ŠALDA 1950a: 221-222.

[154] V Białostockého typologii by asi nejlépe odpovídal první z těchto krizí typ krize vyvolané vstupem nových výrazových prostředků a médií, resp. nových estetických koncepcí, a umělcovým osvobozováním se od dobových norem: „Všechny inovace a nové cesty, které vedly k podstatným změnám techniky, mohou v umění vyvolat kritické situace. [...] V každém historickém období se umělci podřizovali více či méně explicitnímu souboru názorů a norem. [...] Ztráta víry v tyto normy a názory mohla vést k určitým projevům krize, ačkoliv místo dosavadních tvůrčích postojů a principů obvykle hned zaujímaly jiné. S odvržením všech norem, principů a přísných měřítek souvisí nebezpečí, že nás živel svobody přemůže a že se ztratíme v přílišných možnostech.“ (BIAŁOSTOCKI 1992: 125-126) S těmito novými překážkami se musí umělec vyrovnávat, aby neztroskotal – kvůli tomu, že by nezvládl jazyk svého umění nebo že by svou tvorbu eklekticky roztříštil mezi množství uměleckých alternativ. Srov. LEVÝ 1998: 21-22.

[155] Tento případ je blízký typu krize vyvolané „stavem umělcova vědomí“ (podle BIAŁOSTOCKI 1992: 126), tedy umělcovým krizovým sebeprožíváním, které také může souviset s řešeným uměleckým úkolem („V mnoha případech se určité duševní stavy – i kritické – odvozují z problémů umělecké práce a těsně s nimi souvisejí. [...] takový stav umělecké mysli, jež si neustále klade úlohy, které není s to dovršit, lze bezpochyby označit za kritický.“ BIAŁOSTOCKI 1992: 126) nebo s estetickým dilematem. Białostocki tento typ příhodně ilustruje Dürerovým tázáním se po podstatě krásy a výkladem jeho rytiny *Melancholie I* coby *umělcovy melancholie* (*melancholia articialis*), který podal Erwin Panofsky: ta alegorizuje melancholii „teoretického nahlédnutí, které je typickým výrazem mysli, avšak nemůže jednat. Nevědomé dítko, které čmárá na svou tabulku nesmyslné škrabanice a budí téměř dojem slepoty, typizuje praktickou dovednost, která jedná, ale není s to myslet. Teorie a praxe tedy nejdou „pospolu“, jak žádal Dürer, nýbrž jsou oddělené; výsledkem je bezmoc a těžkomyslnost.“ (cit. dle BIAŁOSTOCKI 1992: 128) I tato bolest ovšem může být zdrojem krásy, sice neharmonické a netěšící, ale o to sugestivnější a přesvědčivější. Jako extrémní, ze své podstaty nemaskovaný prožitek může vyjadřovat těsné sepětí uměleckého díla a umělcovy duše.

[156] Šalda v zaujetí takovýmito náměty shledával altruistickou dimenzi dekadence: „Je však ještě jiný výměr dekadence a jiné její pojímání. Pojímání dekadence jako umění *látkou* nemocného, pojímání, které vidí v dekadenci umění, příliš chorobně zcitlivělé umění, které *miluje* nemoc, utrpení, bídu těla i duše se zvláštní a výlučnou zálibou a *tak* ohrožuje společnost – přílišností svého altruismu.“ (ŠALDA 1950a: 218)

subjektu, při nichž jsou mimetické postupy,[157] předpokládající existenci všeobecně sdílené (sdělitelné) skutečnosti (a zkušenosti), nahrazeny krajně subjektivním ztvárněním niterné projekce světa, která vychyluje jeho tvarosloví v souladu s krizovým prožíváním subjektu a mění jej v halucinaci či sen, popř. v montáž fragmentů myšlenek a pocitů. Celková krize, jež je východiskem této tvorby, může být slita v různých poměrech z rozličných krizových či katastrofických prožitků od krize noetické, senzuální, tělesné, sexuální přes spirituální, jazykovou, sociální a nacionální až po přesvědčení o definitivním zániku, o nastávající vlastní smrti. Takové umění zvrací obvyklou představu o protikladnosti krásy a ošklivosti, zakládá novou estetiku, v níž se obě činně přelévají. Nezřetelnost hranic mezi nimi pak odpovídá vztahu dobra a zla, jež se v tomto kontextu stávají taktéž zaměnitelnými.[158]

Tato nová estetika, inspirovaná nejen Charlesem Baudelairem,[159] k němuž se její reprezentanti vztahovali, ale i některými projevy staršího umění (např. asketičností, chiliasmem a symbolistickým výrazivem gotiky, barokním pojetím pomíjivosti,[160] manýristickým zaujetím detailem a groteskností či hrůzou Goyových grafik…), které

[157] Dekadentně symbolistní umění se vymezovalo vůči soudobému naturalismu a realismu, které polemicky označovalo za směry, v nichž se neuplatňuje tvořitelská vůle umělce, ale které jen pozorují a opisují, kopírují realitu: „Naturalismus [...] chaos doby pečlivě studoval, inspiroval se také novými poznatky přírodních věd, vycházel z teorie determinismu a vývojových názorů evolucionismu. Umělec jako by nevytvářel novou realitu, ale byl pozorovatelem té existující, vnější svět zaujatě analyzoval a téměř vědecky popisoval. Sociální naturalismus plnil funkci jakéhosi patologa společnosti [...].“ (URBAN 2006a: 12)

[158] „Z obecně chápaného příznaku se v radikálním uměleckém experimentu stává jednak svébytný světonázor, jednak svébytný světonázor, jednak výraz konkrétní tvůrčí cesty po hranici mezi tradicemi pojmů dobra a zla, cesty destruující a rozšiřující představu o lidské (ne)přirozenosti, o její determinovanosti a konstruovanosti.“ (VOJTĚCH 2006: 21)
K revizi dobra a zla (jejich skutečné povahy, poměru a prospěšnosti či škodlivosti) tehdy podněcovaly především myšlenky Friedricha Nietzscheho (srov. např. NIETZSCHE 2005: 178-180). K české recepci díla F. Nietzscheho viz HEFTRICH 1999.

[159] Když na hanlivé označení *literatura úpadku* (*littérature de décadence*) reagoval Charles Baudelaire v eseji *Nové poznámky o Edgaru Poeovi* (BAUDELAIRE 1968: 277-279), v němž upozornil na to, že takto zpravidla bývají hanobena kvalitní díla, naznačil, že se tímto pojmem vyděluje literární elita, jejíž pojetí krásy se liší od toho, jak ji chápou davy či zastánci klasické estetiky. Je to okouzlení zánikem, který otevírá nové poetické možnosti: „Slunce, jež svým přímým bílým světlem před několika hodinami všechno drtilo, zalije co nevidět obzor k západu nejrůznějšími barvami. Jisté básnické duše najdou v barevné hře jeho umírání nové slasti; objeví v ní oslňující sloupořadí, kaskády roztaveného kovu, ohnivé ráje, smutný jas, rozkoš lítosti, veškerá magická kouzla snu, veškeré vzpomínky opia. A západ slunce jim bude opravdu připadat jako zázračná alegorie duše obtížené životem, jež klesá z obzor s nádhernou zásobou myšlenek a snů.“ (ibid.: 278)

[160] Vazby barokní pomíjivosti alegorizované *ruinami* a modernity sledoval v souvislosti s myšlenkami Waltera Benjamina Petr Málek; zdůraznil přitom proměnu významu tohoto klíčového motivu v nových podmínkách (tj. v jeho duchovní izolaci, osamocenosti), jež reprezentuje *vratké* moderní město, viz MÁLEK 2008c: 170-178.

ostatně měly vliv i na Baudelaira,[161] otevírá tabuizované oblasti a vpouští do umění nové, umělecky „nevytěžené“ látky, jejichž provokativní povaha také vymezuje eventuelní recepční okruh.[162]

2. 2. 3. 3. Šílenství

Úpadkovost či chorobnost, kterou někteří odpůrci vytýkali dekadenci, byla především odvozována z námětů dekadentních děl. Podle těchto výkladů v sobě skrýval kontakt s takovým uměním riziko „nákazy“ (vnímatelova sblížení s etikou a psychologií dotčeného díla).[163] Někteří vykladači ovšem připouštěli, že právě nemoc skýtá mocný umělecký potenciál, který může silný tvůrce ve svém díle zhodnotit. Například F. V. Krejčí ve stati *K estetice symbolismu* podotkl, že „chorobné stavy jsou povětšině jednostrannou hypertrofií života, zvrácením jeho obyčejných drah, skloněním jeho těžisek v jednu stranu a dávají v této své kromobyčejnosti propukati silám, jichž normální průběhy neznají. Silná umělecká individualita je vždycky více či méně takovýmto případem jednostranného vyhnání života v jediný směr, ze stanoviska normálu a zdraví tedy více či méně chorobnou.“ (KREJČÍ 2001: 112) V souladu s tímto tvrzením pak zdůraznil, že právě v dílech těch umělců, kteří ve své tvorbě *negují život*, je právě život nejsilněji rozvinut: „Právě z těchto umělců, z takového Baudelaira, Poea, Dostojevského, sálá nejvíce žáru; u nich, poněvadž hrají odvážně na samém ostří mezi životem a smrtí, nalézáme nejvýše vypjaty všecky umělecké potence. [...] Opravdoví a velicí umělci, byť i nastokrát teoreticky hlásali ideje dekadentní, prakticky, to jest sugestivním účinkem svých děl, nijak nepodporují úpadek kultury a života. Tito umělci zvyšují intenzitu cítění, horoucnost vášní, jedním slovem životní temperaturu svého obecenstva o nic méně, než to činili za jiných dob umělci klasičtí nebo romantičtí.“ (ibid.: 112)

---

[161] Například v básni *Tanec kostlivců* (*Danse macabre*) Charles Baudelaire (BAUDELAIRE 1962: 190-192) variuje tradiční žánr tance smrti, zpracovávaný již ve středověkém výtvarném umění, srov. ECO (ed.) 2007: 62-69, MÁLEK 2008c: 172-173.

[162] Srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 62-63.

[163] F. X. Šalda shledával v tematizaci nemoci altruistickou povahu dekadence a rovněž upozorňoval na schopnost předních dekadentních děl vyvolat ve čtenářích tytéž pocity a postoje: „Čtenář, který vnímá a chutná tu kterou knihu, *napodobí, opakuje* ty duševní procesy, jimiž prošel autor, když obrazy, city, ideje, knihy pojímal, utvářel, obrazil. [...] ten autor je nebezpečný čtenáři svému právě tím, že čtenář musí jej napodobit, musí se s ním uzavřít do kostnice děsu a hrůzy. [...] jeví se nám dekadentní umění skutečně jako nebezpečné a svůdné. [...] ne že dekadence je úpadkem *uměleckým*, ne že je nemocným, slabým, kleslým uměním – nýbrž proto, že je *příliš uměním*, příliš silně a výlučně uměním.“ (ŠALDA 1950a: 220-221) Srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 92-94.

F. X. Šalda ve stati *K otázce dekadence* odmítl osočování dekadence z chorobnosti. Pojem *nemoci* zhodnotil jako relativní a nesdělný a zavrhl jeho přenášení na společnost či kulturu: „[...] pružný, povolný, záporný a sporný je pojem nemoci, choroby a příbuzných termínů. Nic kladného, nic obsahového nepovídají." (ŠALDA 1950a: 214) Již v předešlé dekádě se v podobném smyslu vyslovil Friedrich Nietzsche v *Radostné vědě*, v níž poukázal vedle poměrnosti tohoto pojmu také na opodstatněnost nemoci v lidském životě.[164] Podle předmluvy povstal ze zkušenosti nemoci[165] i z *uzdravení se* z ní podnět k napsání *Radostné vědy*.[166] Nietzsche vyložil nemoc jako stav problematizující ustálené přesvědčení, uvádějící myslitele ve zdravé pochyby nad dosavadními jistotami a podněcující jej k nahlížení života z jiných, osudových pozic; uzdravení pak obrozuje celý organismus, tělo i mysl, občerstvuje senzualitu a umožňuje hlubší proniknutí do vnímaného světa: „Teprve velká bolest, ona dlouhá, pomalá bolest, která si dává na čas, ve které jako bychom byli spalováni ještě zeleným dřevem, nutí nás filosofy, abychom sestoupili do své poslední hloubky a zbavili se veškeré důvěřivosti, veškeré dobromyslnosti, mlhavosti, mírnosti, průměrnosti, do nichž jsme předtím možná vkládali svou lidskost. Pochybuji, zda taková bolest „zlepšuje" –; ale vím, že nás *prohlubuje*. [...] z takových propastí, z tak těžké choroby, a také z choroby těžkého podezření, se člověk vrací *znovuzrozen*, s novou kůží, choulostivější, zlomyslnější, s vkusem vnímavějším pro radost, jazykem citlivějším na všechny dobré věci, s veselejšími smysly, s druhou, nebezpečnější nevinností v radosti, zároveň dětinštější i stokrát rafinovanější, než byl kdy předtím." (NIETZSCHE 1992: 13-14)

Petr Kouba ve studii *K Nietzscheovu pojetí zdraví a nemoci* určuje jako charakteristický rys filosofova přístupu k těmto fenoménům celostní hledisko, přesahující jejich medicínskou dimenzi (i jejich konvenční hodnocení) a umožňující nedílné pojímání těla

[164] „[…] zda bychom mohli *postrádat* onemocnění, dokonce k rozvoji naší ctnosti, a zda zejména naše žízeň po poznání a sebepoznání nepotřebuje nemocnou duši stejně jako zdravou: zkrátka, zda výlučná vůle po zdraví není předsudek, zbabělost a snad i střípek velice jemného barbarství a zaostalosti." (NIETZSCHE 1992: 121) Na význam nemoci pro lidský život (mj. pro oživení člověkova postoje ke skutečnosti) upozornil mj. i v dodatečné předmluvě ke knize *Lidské, příliš lidské* (srov. NIETZSCHE 2010: 9-16).

[165] Nietzsche tuto překonanou chorobu vykládá jako protknutí skepsí, pasivitou a nedůvěrou: „A co vše bylo od této chvíle za mnou! Ten kus pouště, vyčerpání, nevíry, ztuhlosti uprostřed mládí, to stařectví v nepravý čas, tyranství bolesti ještě překonané tyranstvím pýchy, jež odmítala *důsledky* bolesti [...], toto radikální osamocení jako nouzová obrana proti chorobně jasnozřivému pohrdání lidmi, toto zásadní omezení na hořké, drsné, bolestné stránky poznání, jež bylo předepsáno *zhnusením*, které jako následek neopatrné duchovní diety a rozmazlenosti – nazývané romantikou – postupně stále narůstalo [...]." (NIETZSCHE 1992: 9-10)

[166] „Jako by byla napsána řečí jarního větru: je v ní nevázanost, neklid, rozpor, aprílový čas, takže nám ustavičně připomíná jak blízkost zimy, tak *vítězství* nad zimou, které přichází, musí přijít, možná už přišlo…" (NIETZSCHE 1992: 9)

i duše (fyzické a psychické situace člověka): „Nemoc sice na jedné straně zbavuje člověka určitých možností, ale na druhé straně mu může přinést i možnosti nové. Záleží jen na postoji, jaký vůči nemoci zaujmeme. Stejný fyziologický stav může nejen omezit možnosti a schopnosti jednání, ale i otevřít nové možnosti jednání a cítění." (KOUBA 2005: 154) Následně pak představuje pozdější příbuzné interpretační přístupy (např. Kurta Goldsteina nebo Maurice Merleau Pontyho). V Goldsteinově pojetí je nemoc identifikována s *katastrofickou reakcí* na destabilizující a dezintegrující podnět, která se projevuje neschopností postiženého subjektu adekvátně komunikovat (reagovat na podněty poskytované jeho prostředím). Uzdravení je proti tomu obrozující a pozitivní akt, jímž se zkušenost nemoci stává cennou a pozitivní: „Rozhodně však nejde o prostý návrat do původního stavu, ale spíše o novou existenční konstantu, v níž se snoubí zachované i patologicky změněné funkce. Nemoc, která nevede k okamžité smrti, je vždy pozitivní, inovativní zkušeností, tvrdí Goldstein." (ibid.: 157) Ještě pokročilejší je pohled Merleau Pontyho, který „k nemoci přistupuje jako ke specifickému způsobu lidské existence." (ibid.: 158) Zde se tedy nemoc stává autonomním způsobem života, samostatnou existenční formou, vyvázanou z hodnotového poměru k původnímu zdraví (nebo představě o něm).

Stejně tak i dekadentně symbolistní umění usilovalo při tematizaci nemoci a dalších krizových stavů o podobnou komplexnost i o jejich přehodnocení. Nejkrajnější z těchto reflektovaných krizí bylo šílenství,[167] jehož celostní záběr, narušující tělesnou a psychologickou integritu člověka a vychylující jeho poměr ke světu i k sobě samému, umožňoval umělcům pojmout jej jako autonomní, svébytný stav.[168] Polarizovali jím

[167] Pojem *šílenství* neoznačuje konkrétní lékařskou diagnózu, lze jej chápat jako souhrnné označení chronických duševních onemocnění, vyznačujících se neschopností sebeovládání apod., mezi něž je možné zahrnout např. schizofrenii. K této problematice viz především FOUCAULT 1993.

[168] V poslední třetině devatenáctého století se lékařské zkoumání duševních nemocí významně rozvinulo a jeho popularizované výsledky se šířily a ovlivňovaly i umělecké dění (srov. GARBORG s. a.: 156-157). Například výtvarné umění tehdy začalo důsledněji studovat fyziognomické aspekty duševních poruch. Inspirativní úlohu přitom sehrály především aktivity J. M. Charcota, jehož sborníky *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (z let 1876-1880, resp. 1888-1918) seznamovaly prostřednictvím fotografií pacientů mj. s vizuální stránkou „šílenství", srov. WITTLICH 1996: 5-7; 2008: 18. Vlivné byly rovněž myšlenky Cesara Lombrosa o souvztažnosti šílenství a geniality, naopak odmítavé reakce vyvolávaly názory Maxe Nordaua, srov. např. VOJTĚCH 2006: 32-33, PIERROT 1981: 53-54, BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 14-16. Zájem umění o niterný život reprezentují například zmíněné koncepce *duševního umění*, jež nastínil např. Stanisław Przybyszewski nebo Arnošt Procházka (srov. PRZYBYSZEWSKI 1896-1897, PROCHÁZKA 1896).

Souběžně se vzrůstajícím zájmem vědy a umění o tuto problematiku se v tomto období rozšiřovaly i projevy *psychóznosti*, na což (mnohdy varovně) upozorňovali různí myslitelé a vědci, např. T. G. Masaryk: „Historie medicíny, statistika psychóz a historie vůbec dokazuje nezvratně, že se v nové době také choromyslnost nepoměrně šíří a sílí. [...] vědecká analýze potvrzuje, co dnes slyšíme pořád a ze všech stran, že se totiž lidé stávají nervózními, citlivými a přecitlivělými, podrážděnými a popudlivými, že jsou jaksi chabí, unavení a umdlení, neradostní a smutní." (MASARYK 2000: 17-18) Vittorio Pica

tzv. normalitu, která zahrnovala vedle obecného vnímání skutečnosti a tradičních výkladů světa také měšťáckou konvenčnost (pokrytecké přizpůsobení soudobým společenským pravidlům a návykům), a nacházeli v něm zdroj nových obrazů a imaginativních postupů (vzcházejících přímo z tajemného duševního dění, přitažlivého jeho neprostupností a subjektivitou) i možnost plodného rozrušení stávajících sociálních a etických vzorců (zohledňujících mnohdy jen zájmy určité třídy). Šílenství v tomto pojetí zahrnovalo hluboký ponor člověka do sebe sama či výstup ze sebe, pře- či rozrušení vazeb ke skutečnosti (od úplné mentální izolace subjektu po niternou transformaci vnějších podnětů do halucinovaných obrazů, skládajících nový svět, montáž různě deformovaných či invertovaných původních obrazů a jejich kvalit), autonomii vlastního nitra a jeho rozvinutou senzibilizaci, ale také překročení vlastního já, např. v proměně ve vizionářského, prorockého hlasatele změny či nápravy. Bylo možné je rovněž vyložit jako rezignaci na člověčenství (resp. pozemšťanství), přijmutí nového, netělesného bytí v sobě samém a nevůle ke kontaktu s lidmi.

Zatímco v některých případech znamenal sestup (či vzestup) do šílenství tragické podlehnutí zevním silám, v jiných nabýval rysů volní, záměrné sebe-kultivace či metamorfózy. Šílenství mohlo znamenat kýžený vývojový stupeň, vrcholný bod osobního úsilí. Například Nietzscheův Zarathustra k němu (*Wahnsinn*) přirovnal nadčlověka: „Kdeže je blesk, aby vás ošlehl svým jazykem? Kde šílenství, jímž byste měli býti očkováni? Hleďte, hlásám vám nadčlověka: toť onen blesk, toť ono šílenství! –“ (NIETZSCHE 1995: 11)

Dekadentně symbolistní reflexe šílenství tedy zvýznamňovala (zpravidla současně) jeho sociální i psychologickou dimenzi.[169]

---

shledal právě v *nervóze* („hrozné ráně našeho století, činící vždy vybranější, vždy ostřejší, vždy intenzivnější naši senzitivnost a v jistém směru ji pervertující, a ve svrchované vzdělanosti, klonící se silně k dekadenci, některých velkých moderních měst.“ PICA 1894-1895: 165) počátek chronické (*chorobné*, *patologické*) nespokojenosti moderního umělce se skutečností („výjimečné aspirace celé skupiny moderních rafinovaných duchů, […] jejich horečku neznámého, jejich neuspokojený ideál, jejich neustálou potřebu uniknouti ošklivené si realitě denní existence, překročit meze myšlénky, kráčeti neustále, aniž kdy dosáhnou utišující jistoty, v mlhách výsot umění.“ ibid.: 164-165).

[169] Různost básnických reflexí šílenství mohou reprezentovat např. díla Otokara Březiny, S. K. Neumanna či Karla Hlaváčka. Březina nejdůsledněji tematizoval šílenství v básni *Šílenci* ve sbírce *Ruce*. Její mluvčí se představují jako bloudící poutníci po odcizeném pozemském světě, který je prostorem zkresleně a tedy nečitelně odrážejícím svět ideální, po němž tito touží a jehož příchod očekávají („Bloudíme tajemstvím země, ptáme se věcí mlčenlivých / na jaro, které nepřichází, na květy, které se nerozvijí […]“ BŘEZINA 1975: 188), zatímco přítomná Země je jim macešskou vlastí („Nevlastní děti tvoje, ó země, byli jsme bolesti mlékem / jako na prsou svedených matek svých odkojeni [...].“ ibid.: 188). Jejich pouť po Zemi je ale jen zdánlivě tragickým troskotáním vizionářů, emocionálně, senzuálně i duchovně protikladných ostatním lidem; v jejich heroických nitrech, odhodlaně přijímajících dary a rány osudu, se otevírá jiná, všeobecně nepřístupná skutečnost, stvořená z jejich snů, představ a tuh, jejichž síla dokáže svět smyslový a ideální protnout – v obrazech budoucí kosmické integrity: „A tehdy, před našimi zraky uzavřenými,

Individualistický aspekt šílenství posilovalo dlouhodobé sociální vylučování duševně nemocných,[170] jakož i stereotyp[171] šíleného či blázna (coby bytosti méněcenné), jemuž konkuroval tragický obraz zešílevšího umělce či myslitele[172] (reprezentovaný například

---

nový kosmos se mihl: / jako sloup rudý vedla nás k němu sluncí všech dráha mléčná; / a z řeřavého poháru touhy, kde snění zdroj magický vysech, / žízniví věčně, poslední víno jsme pili na našich tlačené lisech, / nesmrtelnosti nápoj, zničení tvarů, zmámení nekonečna." (ibid.: 190) Báseň tak současně odráží napětí mezi nečitelným povrchem (šílencovou tvářností) a temným, nicméně k poznání a tvorbě orientovaným obsahem (jeho vizionářským, resp. tvůrcovským nitrem), který rozšifrují až jeho budoucí vykladači („vždy s jedním pozdravem větrům, jež do věků vanou / […] // […] // Jen mrtví a z věků příštích se blížící bratří / odpovídali k radostným poselstvím našeho zaslíbení […]." ibid.: 188). Emanuel Chalupný charakterizoval Březinovu recepci pojmu šílenství (jak ji odrazily jejich společné rozhovory) takto: „Označoval tak duchy i duševní stavy výjimečné, odchylující se od obvyklého myšlení tak, že tzv. normální lidé je považují za šílené; Březina sice přejal tento populární výraz, ale zbavil jej potupného přídechu, s nímž obyčejně lidé mluví „o bláznech", a mluvil „o šílenství" ryze objektivně, často dokonce s úctou a pochvalou. Například užíval výrazu „krásná šílenství" o určitých výstředně odvážných snech určitých duchů o velikých cílech uměleckých, vědeckých neb i sociálních a politických, zkrátka o šlechetných utopiích." (CHALUPNÝ 1931: 291)

V Neumannově poezii šílenství vyjadřovalo nekonvenční vzepětí subjektu, akumulace destruktivních sil, obrozujících a osvobozujících subjekt i svět: „Má vášeň tak šílené tóny a jejím dechem již mnohý puk zvon… / A na tvé zvonici provazy se třesou divoce dneska, / snad v propastech puklý tvůj zvon poslední vydechne ston; / převozník na vodách šílenství spokojen v ruce si tleská…" (NEUMANN 1962: 119)

Hlaváček v básni v próze *Subtilnost smutku* zobrazil šílenství jako stav, v němž je jedinec nově disponován k rozpoznání jedinečné krásy, kterou by v běžném rozpoložení nepostřehl. Personalizovaně vyprávěná anekdota odkrývá vnitřní svět *cretina*, vězně uzavřeného do temnice, a líčí jeho sblížení s pavoukem, jediným Přítelem, podnícené okouzlením pavoukovou uměleckou oddaností tkaní fascinujících pavučin. Šílený hrdina je schraňuje, aby z nich vyrobil silné lano, s jehož pomocí by mohl uprchnout (ač nemá, odkud by je spustil). Kráse je tak přiřknuta osvobozující síla: poskytuje naději, zakládá v šedé a neuspokojující realitě nový, barevný svět snu a víry. Sám hrdina uniká do své fantazie. Nehybno cely se stává plátnem, na něž vězňova imaginace promítá smyslově bohaté scény krajin, do nichž tak jeho duše vstupuje a vstřebává jejich půvab. Vězeň se stává tvůrcem svého (nového) světa, netělesného, halucinovaného: „Malá lodička smutně plove v nesmírné dálce bez vesla v zeleném zlatě… [...] Sedí v ní na dně sličný cretin (nelitujte!) vybraného a delikátního mozku, tiskna hlavu na bok lodičky v strnulé póze polokleče, pololeže, beznadějně hledě na zhasínající zlato západu." (HLAVÁČEK 1930a: 38) Spolu s realitou opouští vězeň i své člověčenství; zbavuje se lidských návyků a přizpůsobuje se svému hmyzímu příteli: „Smutek ne člověka – neboť zvuky lidské řeči dávno mu vyprchaly z hrdla – ale smutek ubohého individua, jehož těžký a nádherný slovní aparát bývalého inteligenta se procedil ve velice jemné sykavky pavoučí, jehož mozek se zniveloval k dokonalému porozumění jemným kapricím osmi pavoučích očí a k benevolentním gestům několika párů pavoučích noh. […] Ztratil všecko násilí na své bývalé lidské surovosti a zuřivosti – jen zeširoka rozevřené oči se nezvykle chvěly a údy se tiše poddávaly té řídké oběti. Nebyl to již onen rozlícený býk, jenž vrážel do osamocených zahrad, plných čistých lilií, by třísnil svou smrdutou slinou jich běl – byl to spíše osiřelý infant, vampýrská povaha po svém otci, kterýž zemřel na venerickou nemoc a jenž spojoval tichou cretinii pohlavního šílence s jakýmsi delikátním krédem subtilního umělečka." (ibid.: 39-40)

[170] Nietzscheův Zarathustra ve své vizi světa posledních lidí, zachycuje člověka odlišujícího se od uniformní masy, jak dobrovolně odchází z tohoto společenství stejných do sanatoria: „Každý chce stejné, každý je stejný: kdo cítí jinak, jde z vlastní vůle do blázince." (NIETZSCHE 1995: 14)

[171] Stereotypy je možno definovat jako „apriorní (předem stanovené) představy o povahových rysech, způsobech chování a zvycích příslušníků určité skupiny, aniž by byla brána v potaz individualita jejích členů, jejich konkrétní životní situace apod. […] Základní vlastností stereotypů je, že je nevytváříme na základě osobních zkušeností, ale získáváme je tradováním, verbálním i neverbálním zprostředkováním ostatními příslušníky naší společnosti […]. Stereotypy napomáhají orientaci v sociálním světě a jeho srozumitelnosti. […] Existují stereotypy související s etnicitou, věkem, sociálními vrstvami, druhy zaměstnání a další […]." (JANOŠOVÁ 2008: 27)

[172] Na šílenství jako následek osamocenosti, duchovní či etické izolace, *výjimečným lidem* upozornil několikrát například Friedrich Nietzsche, např.: „I našeho Hölderlina a Kleista a kdovíkoho ještě zahubila jejich výjimečnost, nevydrželi klima takzvané německé kultury; tomu dokáží odolávat jen železné nátury jako Beethoven, Goethe, Schopenhauer a Wagner. Ale i na nich se projevují účinky vysilujících bojů a

Gérardem de Nerval, Friedrichem Hölderlinem či Friedrichem Nietzschem), a šílenství tak bylo nahlíženo jako radikální distance od většinové společnosti. Vyjadřovalo vstup duše za hranice obvyklého (zavádějícího, zdánlivého), osvobození se od zdání a poznání jiného, opravdového, tj. niterného světa.[173]

Jiří Karásek tematizoval šílenství jako volní odvrat jedince od reality, izolace do vlastního světa například v *Románu Manfreda Macmillena.* Manfred, odmítající moderní vědu a pozitivistický racionalismus (proti nimž staví okultní nauky a magii), se vyznává jako stoupenec šílenství coby mezního individualismu: „Šílenství jest jediné, čím dosahujeme, že se nepodobáme ostatním. Svět rozumných je stále týž. Na tytéž příčiny reaguje se v něm týmiž dojmy. Jen kdo je šílený, má svůj vlastní svět, nesdílený s nikým jiným, kde všechno vidí jinak, než ostatní, všechno cítí tak, jak toho nikdo necítí." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 58)

Karásek také několikrát ve své esejistice reflektoval zešílení studované osobnosti jako její vnější smrt, zánik pro tento svět.[174] K vnější smrti, neproniknutelné tělesné *masce*, pod níž se odehrává tajné dění, přirovnal například zešílení Friedricha Nietzscheho: „Když dne 25. srpna 1900 z Výmaru došla depeše, že Friedrich Nietzsche zemřel, znělo to tak kuriózně, tak bizarně. Neboť Nietzsche přece byl už dávno mrtev. Zemřel onoho dne, kdy napsav podivný dopis Brandesovi, zešílel. Od té doby neexistoval již pro svět… Byla to propast temnot, kam se tehdy zřítil, chlad děsivé, pochmurně zívající prohlubně? Či kynuly mu teprve teď procházky krajinami zalitými sálavým sluncem, chvějícími se v tanci a v růžích?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 26) Šílenství zde nabývá významu dokonalého osvobození ducha od těla, dosažení mezního bodu, v němž se duše a tělo, prostředník člověka (Já) a vnějšího světa, vzdalují a přerušuje se komunikace mezi nimi. Toto vzdálení je vnějším (racionálním) světem vykládáno jako

křečí v mnoha rysech a vráskách: jejich dech je přerývanější a jejich řeč zní často násilně." (NIETZSCHE 2005: 163) Dále srov. např. NIETZSCHE 1992: 41-42.

[173] Stanislaw Przybyszewski ironizoval racionalitu měšťáckého chápání světa ve stati *Pro domo mea*: „Opustil jsem úplně v této knize [tj. De profundis] pole tak zvaného „normálného myšlení", tedy pole „logického mozkového života", života v „realitě" (!). Všichni, kdož se, byť jen trochu, zabývali duševním životem, vědí, co vyrozumívá „svobodomyslné měšťanstvo" normálním myšlením: Vše, co přesahuje pojmovou oblast ctihodných Vonásků a Vocásků, je přirozeně ztřeštěno." (PRZYBYSZEWSKI 1895-1896: 92)

[174] Tím se vlastně stav šílenství připodobňuje k řeholi; karmelitské novicky při svých řeholních slibech podle tradičního rituálu umíraly pro vnější svět, aby mohly žít, již navždy odděleny od světa mimo klášterní areál. Šílenství je tedy i variantou klauzury (srov. dále). Viz např. obraz tohoto obřadu ve Villiersově dramatu *Axel*, v němž arcijáhen řídící mši pronáší mj.: „Zapuzuje-li ta, která je již mrtva pro tuto zemi a ležící zde před tváří Boží, zapuzuje-li navždy bídné radosti, jichž mohou poskynouti tělo a krev, budiž vítána na stupni oltáře!" (VILLIERS 1930: 33)

nemoc, což dekadentně symbolistní výklad relativizuje – poukazem na neznámé obsahy šílencovy sebereflexe, tj. „pohledu zvnitřku".

Stav psychické abnormality je také zdrojem nových estetických zkušeností. Sen, halucinace, vize či přeludy se dekadentně symbolistnímu umělci otevírají coby oblasti nové imaginace,[175] divergující (díky nevědomé/nezáměrné/neusměrňované povaze těchto fenoménů) od tradičního uměleckého jazyka a nepostižené nadužíváním a významovým zploštěním. Na základě těchto krajních stavů se pak v umělcově nitru rozvíjejí nové světy, nepřístupné ostatním lidem. Jako psychofyzické dispozice k novému, pokročilejšímu vnímání interpretovalo dekadentně symbolistní umění hysterii či neurastenii.[176] Stanislaw Przybyszewski jim v předmluvě k *Černé mši* dokonce přiznal evoluční význam, podíl na senzuálním rozvoji člověka[177] a i v dalších dekadentně symbolistních textech jsou reflektovány jako zdroje hlubší či jemnější smyslovosti.[178]

Neurastenie jako krizový stav nervstva, temného pásma mezi duší a tělem, je výrazem nesouladu tělesného a duševního, resp. člověka (v jeho rozpadající se jednotě) a skutečnosti. Tu v uměleckém díle nejčastěji reprezentuje moderní společnost, velkoměstský svět, jehož dynamismu se člověk, limitovaný svými fyziognomickými možnostmi, neúspěšně snaží přizpůsobit.[179] Přecitlivělý jedinec se v bezprostředním

[175] Srov. „Symbolismus charakterizoval imaginativní únik do snu a do podvědomí, hledání ztraceného ráje, vycházející z kontrastu mezi bájnou krásou a trapností reality. Intence symbolismu byly konstruktivním pokusem o syntézu, o vytvoření řádu v přímé opozici k hodnotovému chaosu moderní doby." (URBAN 2006a: 12)

[176] Obecnost těchto pojmů, nezohledňující jejich vnitřní rozrůzněnost, kriticky nahlíží hrdina Garborgových *Umdlených duší*: „Mám nepochybně schopnosť média; něco podobného zažil jsem už dříve, aniž jsem si ovšem toho všímal. Až dosud jsme měli pro vše jen jedno velké, hrubé slovo „nervosita" […] jest už nejvyšší čas, aby se tato pole prostudovala." (GARBORG s. a.: 160-161) Srov. VOJVODÍK 2004: 313-315.

[177] „Nelekejme se oněch neuróz, jež konečně přece určují směr, kterým, jak se zdá, bude se bráti postupující vývoj lidského ducha. V lékařství jsme si dávno již odvykli pokládati neurastenii za nemoc; ba naopak zdá se, že jest nejnovější a naprosto nutnou vývojovou fází, jež uzpůsobuje mozek k daleko intenzivnější činnosti a jež jej při větší citlivosti činí vydatnějším. Třebas neuróza poškozuje organismus, není přesto pro budoucnost nebezpečná. Oproti mozku jest ostatní tělesný vývoj pozadu, avšak ne na dlouho: tělo se přizpůsobí, velkolepý zákon asimilační zahájí svoji činnost a to, čemu dnes říkáme neurastenie, bude slouti zítra úplným zdravím. Právě neurózy a psychosy chovají v sobě zárodek nového jakéhosi, dosud neklasifikovaného cítění; právě ony to jsou, jež jako červánky ozařují temnoty přítomnosti a jimi jako by podmořské útesy uvědomění byly vyzdvihovány nad hladinu." (PRZYBYSZEWSKI 1919: 10-11)

[178] Upozorňuje na to například Jean Pierrot, citující Henriho Laujola: „This book needs readers such as Edgar Poe's sickly Usher, exquisite beings undermined by an incurable neurosis, whose senses, confused by the very power of their own acuity, succeed eventually in sniffing sounds and hearing scents." (cit. dle PIERROT 1981: 50)

[179] Na souvislost nervových poruch a velkoměstského života poukazuje např. Petr Wittlich: „Nervová labilita, která byla tak příznačná pro typ dekadenta, měla tedy své hluboké historické psycho-sociální kořeny. Byla již tehdy diagnostikována jako důsledek života v moderním velkoměstě." (WITTLICH 1996: 5)

kontaktu s městem vzpírá jeho ničivé síle a jejich kontakt spouští traumatickou reakci, nejčastěji rozštěpení mezi vnější a vnitřní svět (ať už jde o denní snění různé intenzity, nahrazující optickou aktuálnost psychickým bezčasím, nebo o minimalistickou substituci trýznivého světa tělesným výrazem, uzavírajícím jedince v jeho ochranné izolaci křehké tělesné stránky), jehož výsledkem je vnitřní proměna okolního světa.

Takový prožitek tematizuje například slavná malba Edvarda Muncha *Výkřik*: tělo člověka i prostor jej obklopující jsou redukovány na morfologicky příbuzné (vlnící se[180]) fenomény, jejichž centrem je bílá hlava s otevřenými ústy, odrážející divokou barevnost vnějšího světa; její ústřední pozice ve spojení s názvem přitom naznačuje i další čtení díla, podle něhož by nemusel být přizpůsobován prostoru člověk, ale naopak senzuální situace člověka produkovala, utvářela svět kolem něho samého.[181] Scéna týrání (v níž je člověk na mučidlech města) se tak prostupuje se scénou (niterné) světotvorby.

Karásek zachytil takový stav při líčení horečnatého denního snění některých hrdinů svých raných próz. Pro takový stav je charakteristická vypjatá obraznost spojená s intenzivním přemýšlením. Psychický proud, zaznamenaný personalizovanou er-formou (nejčastěji vnitřním monologem),[182] utvářejí spolu s úvahami (převážně sebereflektujícími) rozsáhlá pásma asociovaných obrazů, mezi nimiž převažují expresivní krajinné a interiérové výjevy. Ty mají často znakovou povahu (přibližně ve

[180] Srov. také Munchův pozdější komentář (z 16. dubna 1929) interpretující prostředek vlny často se uplatňující v jeho pracích z přelomu století: „Vlnová linie převládající v mých dřívějších obrazech a grafikách – měla spojitost s tušenými éterickými vibracemi – s pocitem spojitosti mezi tělesy. (Odloučení a Dva lidé – vlasy se staly vlnovou linií a spojnicí mezi milenci.) Tehdy ještě nebyl vynalezen bezdrátový telegraf.“ (MUNCH 2006: 126-127) Motiv vlasů v tomto významu reflektuje ještě jeden Munchův záznam: „Tenkrát seděla vedle mě – sklonila hlavu nade mnou. Krvavě rudé vlasy mě pohltily – obtočily se kolem mě jako rudí hadi – nejjemnější z nich se mi omotaly kolem srdce. Pak vstala. […] cítil jsem, jako by mezi námi byly neviditelné nitky – cítil jsem ty neviditelné nitky jejích vlasů omotané kolem sebe – a i když úplně zmizela za mořem – pořád ještě jsem cítil, jak to bolí tam, kde mi krvácí srdce – protože ty nitky nebylo možné přetrhnout.“ (ibid.: 131) V podobném významu užil tohoto motivu také Pierre Louÿs: „Této noci jsem snil. Měl jsem tvé vlasy kol krku. Měl jsem tvé vlasy jako náhrdelník kol šíje a na hrudi. Hladil jsem je; a byly to moje vlasy; a byli jsme takto provždy spjati, týmiž vlasy […].“ (LOUŸS [1911]: 17) K motivu vlasů v dekadentně symbolistním umění viz mj. JULLIAN 1975: 237-238.

[181] Srov. interpretaci Petra Wittlicha v souvislosti s imaginací hysterie na přelomu století: „Proto lze kupříkladu *Výkřik* od Edvarda Muncha (1893) považovat za typickou moderní formuli pathosu, naplňující představu o emocionálním regresu k prazákladům kultury, ke stavům předcházejícím vznik opozice mezi civilizací a přírodou a přitom nepropadající se do chaosu těchto stavů díky své umělecké hodnotě. Potřeba „dotknout se dna“ byla v tom smyslu velmi živou ideou přelomu století a zkušenost s šílenstvím a mimořádnými psychickými stavy poskytovala v tom směru možnost intenzivního poučení.“ (WITTLICH 1996: 7). Jedna z Munchových reflexí *Výkřiku* (jako *mocného výkřiku přírody*, MUNCH 2006: 122) zaznívá také v souboru kreseb *Strom poznání dobrého a zlého*. Srov. též ibid.: 104

[182] Srov. MRAVCOVÁ 1994, HOLÝ 2001.

formě hypnagogního oneiroidu[183]), ale nejednou je relace mezi prožívanou či promýšlenou skutečností a evokovanou krajinou mnohem volnější, a to především díky širšímu rozvinutí takového duševního obrazu (vstupní scéna uvádějící do snu přeroste v opravdový sen, znakový hypnagogní obraz v oneirické pásmo).[184] Tyto snové sekvence se v širším plánu díla střetávají s naturalistickými záběry prostředí, v nichž se hrdina vyskytuje.

Tyto dva typy imaginace Karásek dramaticky konfrontoval například v rozsáhlé novele *Do bahna…* Naturalisticky zobrazené, strnulé kulisy statického městského prostředí se rozpouštějí v dynamických scénách, v nichž jsou transformovány nitrem hlavní postavy, v němž se mísí s imaginárními scenériemi. Ústřední hrdina díla Pavel Maran hypersenzitivně vstřebává hojné vnější podněty (barvy v jejich bohatě odstíněných škálách, variantách a kombinacích, vůně a pachy, zvukové projevy všech intenzit, detailně prokreslené tvary a obrazy…), které se mnohdy v jeho vědomí spojují v proměnlivé synestetické slitiny.[185] Vnímavý hrdina se tak nedobrovolně pohybuje mezi dvěma deformovanými obrazy světa (které se utvářejí v jeho mysli): mezi rozostřenou a přespříliš ostře vykreslenou skutečností; přičemž první pól jej děsí svou abnormalitou a druhý odpuzuje (poněvadž vyjadřuje tě(le)snou blízkost banální skutečnosti). Tento vyčerpávající svár se stupňuje až do skutečné halucinace, transformující okolní svět v expresivní pásmo obrazů a jejich hypertrofovaných složek a sám hrdina přestává

[183] Hypnagogní oneiroid je druh krátkého snu, který se vyskytuje se v předspánkové fázi a tvoří jej nerozsáhlý obraz v bezprostředním znakovém poměru např. k somatickému stavu osoby, k jejím myšlenkám nebo aktivitě. Objevuje se například v situacích únavy (při zápolení se spánkem) nebo při usínání, srov. ŠIROKÝ 1999. Příkladem takového „snu“ je obraz bezprostředně následující po myšlence, kterou ilustruje a současně převádí do jazyka obrazů: „Nezbývalo z minulosti nic, oč by se opřel; přítomnost byla nelaskavá, mrazící, neplodná, pustá – a budoucnost? Veliká, mlčenlivá, neprostupná zeď, postavivší se těsně před ním, aby již ani o krok nemohl postoupiti dále…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: 161)

[184] Viz např. krajinu evokovanou při hrdinově trpké bilanci: „Bylo mu, jako by hleděl do krajiny v soumraku utonulé, kde všechno ztíženo steskem hasnutí, ztrácí se a mizí ponenáhlu v neurčitosti celku, v závojích matného šediva, kladených lehce a sotva znatelně na stydnoucí plochy luk a polí, ztichlé v napjatém čekání noci a opuštěnosti všeho. Barvy hasnou, světlo hasne, předměty se snižují a stlačují, ale prostor roste, nebe jako by se vyhlubovalo a výšilo, vždy závratněji a závratněji, nebe studené, prázdné, lhostejně bílé, bez krásy hvězd, bez měsíce, nebe podzimní, pod nímž je duši tak zoufale těžko, tak k smrti pusto, tak nemilosrdně mrazivo.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: 36) Vyvstání krajiny v hrdinově mysli objevuje již v prvním Karáskově tištěném románu *Emil*, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1890-1891b: 81. Vizuální kvality myšlenek reflektuje také např. hrdina *Černé mše* Stanislawa Przybyszewského: „Moje myšlenky se osamostatňují: přicházejí a odcházejí spontánně, libovolně, bezuzdně. Některé mně připadají jako červenavé fosforescence kolem temně fialové glorioly, jež skytá pohled na plynové lucerny v deštivém počasí zakaleným okenním sklem, zcela měkké a prchavé.“ (PRZYBYSZEWSKI 1919: 19)

[185] Také ve svých kritikách Karásek vyslovoval požadavek intenzivnějšího vztažení popisu (prostředí) k psychickému stavu hrdiny: „Ne *popis* pro *popis*, ale popis pro *nitro*, pro *duši, vždy vzhledem k ní, vždy k lepšímu a pronikavějšímu vyjádření a podání duševního stavu v tom a tom momentu, v tom a tom okamžiku*.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1893-1894a: 305-306)

rozlišovat mezi realitou a svým bouřlivým denním sněním. Prorůstání osvobozené fantazie denního snění do reálného života je umožněno právě jejím silným smyslovým potenciálem, intenzitou srovnatelným se senzuálními podněty poskytovanými skutečností.

Senzualitou nezávislou na bezprostředních (reálných) podnětech a vzcházející z vlastního nitra se vyznačuje lyrický subjekt básnické knihy Alfreda Momberta *Der Glühende*, kterého Przybyszewski v eseji *Ecce Poëta!* pojmenoval – právě pro jeho senzuální výlučnost – jako *cizince*: „Je cizincem na tomto světě. Vidí jinak než všichni lidé. V obzor jeho představ, jichž nabyl v bdělém stavu, vsunují a vklíňují se sny a představy, jichž nezrodil jeho mozek. Bázeň v něm povstane, štvoucí, neustálá bázeň, hučící s vírnými bouřemi přes jeho mozek.“ (PRZYBYSZEWSKI 1896-1897: 5)

Ne-normálnímu zření (a utváření) světa tak Przybyszewski přiznal estetickou hodnotu a Mombertovu sbírku vyzdvihl jako novátorskou, uskutečňující další evoluční krok (ve vývoji umění), jímž se umělec dále osvobozuje od zevní reality a čerpá z toho nejosobnějšího, z nejskrytějších hlubin své duše: „Lyrik, jak ho známe z tisíců a tisíců svazků, pracuje s bdělými smysly. Má nahromaděnou zásobu smyslových dojmů, jež zpracovává ve vždy nové obrazy, jeho fantasie jsou jen stupňované pochody ve skutečnosti, jeho bolesti a jeho radosti mají vždy „příčinu“. […] Tato lyrika je popisná, všechny události se vysvětlují a sny se vždy svědomitě uvádějí takovým: „Já snil“. Vždy je to ostře ohraničený stav, jasně vyložený, aby jenom čtenářova fantasie se nemusela namáhati. Zcela jinak u Momberta: obrazy a vise vystupují bez každé příčinné souvislosti, oslňující jas vynoří se náhle v zmatené tmě, světlý smyslový dojem vyroste v děsnou chiméru, pocit štěstí vyloučí nejintenzivnější bolest, touha stává se v nejbližší tisícině vteřiny nesnesitelnou žádostivostí a nad tichým jezerem nasycení zaječí náhle hnus.“ (ibid.: 7)

Výsledkem této proměny je horečnatost uměleckého výrazu (s těžištěm v rozvolnění veršové a rytmické stavby a ve vznícené obrazotvornosti), v němž se případné smyslové postřehy nezávisle na logice mísí se snovými představami a který Przybyszewski přirovnává k šílenství. Tomu odpovídá i Mombertovo zobrazení lyrického subjektu nořícího se do vlastního Já, do niterného světa, který má podobu noční krajiny: „Má hlava sklesla těžce na prsa. / Stojím spoután na černé ploše; / ponořen v Sebe. / Jsem černá plocha země. / Jediná otázka země; / černě strnule mučivá.“ ([MOMBERT] 1908: 24)

Podobnými smyslovými schopnostmi (či sklony) charakterizoval Jiří Karásek hrdinu své *Gotické duše*. Ten je – již od dětských let – obdařen právě takovým intenzivním duševním vnímáním, které s rostoucí intenzitou rozrušuje jeho poměr k realitě, jež ho odpuzuje svou neestetičností. Hrdina nepřijímá vnější podněty v jejich obecných významech (jako znaky všeobecně sdílené reality), ale vykládá je v souladu se svou fantazií jako reprezentace jiné, estetičtější skutečnosti, již si vytváří v sobě samém.[186] Tato hravá reinterpretace světa se později se mění v samovolně se dostavující halucinace a vize (vesměs spirituální povahy) a obraz světa se zcela rozpadá.

Dílčí střízlivění z euforických a extatických stavů a okamžiky kritické sebereflexe, umožňující hrdinovi nahlédnout „zvnějšku" vlastní psychologický vývoj, v něm vyvolávají *strach před sebou samým*,[187] jak Karásek v předmluvách k románům *Mimo život* a *Gotická duše* pojmenoval krizi subjektu,[188] uvědomujícího si nejednoznačnost vlastní povahy, vratkost emocionality, manipulující vůlí a touhami, a hypersenzitivitu, jež transformuje obraz vezdejšího světa v halucinované slitiny a veškerou intelektuální zkušenost v oneirické přeludy.[189] Tento *strach* nakonec zahrnuje hrdinovy obavy jak před zešílením,[190] tak před tím, že ve stavu vytržení spáchá sebevraždu.[191] Tehdy nově

[186] „Ale zatímco tělo žilo docela mechanicky, v jeho duši rodil se a vyrůstal svět jiný než ten, v němž živořila jeho tělesnost, svět mohutnící v nesmírné dimenze za mlčení plného úcty a úžasu, s nímž v skrytu pozoroval jeho jevy. Všechno, co jej ve světě skutečném nechávalo lhostejným, nebo co jej odpuzovalo, nabývalo nyní jakoby zmnoženého života, v nejjemnějších vibracích a v nejprudších odstínech a odlescích. […] Tikot hodin proměňoval se mu v hlas člověka, jenž mu vypravoval, v roztěkanosti prvních soumraků, o plíživých úkladech, že bezděky zděšen pojednou povstával. Starý rodinný portrét, v nějž se zadíval, ztratil pojednou rám, a před jeho zrakem stála živoucí osoba, s níž hovořil o věcech, na něž se nikdy neptal skutečných lidí." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 37)

[187] Obzvláště působivé jsou pasáže reagující na střídání emocí a na samovolně vyvstávající pásma myšlenek a duševních obrazů: „V jeho obraznosti tvořily se nejděsnější obrazy. Všechna ošklivost a neduživost života slévala tam hnus. Rozčilen úzkostí, že ho něco nečekaně zdrtí, vstával za noci s hrůzou, jež ho zcela prostupovala. Rozsvěcoval, by se děsil zase stínu na bledosti stěn, s nichž se schvívalo něco hřbitovního a mrtvolného, jako z prostěradel, na nichž spočíval mrtvý… Opravdu: stín byl jako živý. Rostl a smršťoval se, měl cosi groteskního v sobě, jako chapadlo noční příšery provozující opožděný noční šprým. Měl teď strach ze sebe sama." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 81)

[188] „*Strach před sebou samým* – to jest, co chvěje rekem, *uniknout sobě samému*, *prchnout před sebou samým*, to je, co jej bodá a dráždí, co jej štve a vypuzuje z jeho klidu, *a nemožnost vyjíti ze sebe sama*, to jest, co jej usmrcuje." (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: iii)

[189] *Gotická duše* byla předmluvou doplněna až ve druhém vydání, v němž byl i její text výrazně upraven a zahrnul i některé pasáže z románu *Mimo život*. Ke Karáskovým předmluvám viz kapitolu 2. 3. 5. 4. Karáskova koncepce umělecké tvorby.

[190] „A maje strach teď ze sebe sama, aby *nezešílel*, probdíval noc až do rána, kdy s bledostí dohořívající lampy směsovaly se první zásvity jitra, jež ho uklidňovaly a upokojovaly." (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: 224) „Před portrétem mladého příbuzného, jenž skončil sebevraždou v šílenství, zastavoval se na svých nekonečných procházkách rodinnými komnatami. Stihne jej týž osud?... Šílenství?... Ne... ne... Nelze podlehnouti... Lze se tomu ubrániti... Musí být jen *vůle*... A *vůli* má… Teď, vzdor hrozným bolestem, jimiž tolik trpí, kdyby *chtěl,* dovedl by sednouti k psacímu stolu a něčím se zaměstnati. Dovedl by se přemoci *silou své vůle* i tak dalece, že by mohl vyjíti ven do ulice. Dovedl by se vmísiti mezi lidi opět a sehráti zcela korektně mezi nimi svou úlohu... Jen kdyby té hrozné prázdnoty nebylo v jeho duši..." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 121-122)

přehodnocuje svou duševní receptivitu a vše, co původně shledával okouzlujícím a přitažlivým, se proměňuje v hrozivé signály definitivního zániku. Pozemskost (či tělesnost) v tomto děsu odkrývá svou ambivalenci: je sice neestetická, zatěžující a frustrující, ale současně je jedinou známou existenční možností, a tedy i jistou podmínkou zachování vlastního bytí[192] (což zesiluje i hrdinova náboženská krize, při níž se vytrácí alternativa posmrtného života).

Přerod hypersenzitiva či neurastenika v šíleného je v *Gotické duši* vylíčen s mimořádnou podrobností: rozkyvy nálad, střídání vyhraněných manických a depresivních fází, halucinace, horečky, dezorientace. Ke konečnému zešílení dochází v klášteře barnabitek. Při krátkém, předsmrtném probrání se z *tichého šílenství* (po několika letech) v ústavu si hrdina poznovu uvědomuje svou jinakost, nesourodost se světem, která nyní nabyla úplného tělesného výrazu a již symbolizuje i sugerovaný obraz vlastního pohřbu.[193]

Ve starším románu *Mimo život*, v jehož vyprávění nebyl hrdinův vnitřní život tak důkladně odtržen od událostí vnějšího světa jako v dějově redukovanější *Gotické duši* (a ještě důsledněji v jejím druhém vydání), hrdinovy sebereflexivní ponory doprovázejí záběry na prožívané katastrofy a jeho situace nabývá podoby bezradného bloudění

---

[191] Podobné obavy prožívá i hrdina Garborgových *Umdlených duší* Gram (k tomu srov. MASARYK 2000: 21). Na jeho příkladě lze také doložit, že předmětem strachu ze zešílení není jen eventuální pozbytí racionálního uvažování a pout ke světu (tělesná/duševní smrt), ale i možná úplná ztráta intelektu, *zblbnutí*: „Vím, že to jest hloupé. Nemužné. Blbé. Snad mně měkne mozek. S mým strýčkem stalo se to asi v touž dobu; možná že i trochu později. [...] Toť hrozné – ochuravíme-li, ztratíme energii. Nyní mi záleží tak málo na životu, že bych mohl úplně lehce přistoupiti k nutnému. Ale jsem příliš malátný. […] Nejhorší jsou všechny ty myšlénky, jež hlodají mne, mučí a trhají nervy, až se stanu idiotem a budu pln strachu a bázně, abych neviděl nikoho a neslyšel žádného hlasu… každý pták, jenž vzlétá v křoví u cesty, děsí mne, až mne zachvacují křeče.“ (GARBORG s. a.: 148-150) Podobné zmínky (jakož i motiv zešílevšího příbuzného) se objevují i v *Gotické duši*: „Blbnu… napadlo jej po chvíli. Mozek se mi rozkládá… Veliká agónie mého intelektu… To jsou okamžiky, jež teď žiji…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 122)

[192] Lékař v *Umdlených duších* konstruuje představu lidské existence řízené generální (psychickou) duší za pomoci duší tělesných. V této představě jsou tedy tělesné a psychické vrstvy hlubinně propojeny a nelze je oddělit: „I kdybychom měli sebe nesmrtelnější duši, jest tato nicméně silně spoutána s bídným tělem… Jest tu tolik nižších duší, vidíte; tělových duší. Nervových, krevních duší, duší spodního těla a jiných tajných skrýší…. V okamžiku, kdy vrchní duši napadne, aby shodila tělo, hned jsou tu tyto tělesné duše, vrhnou se na ni a překonají ji jako námořníci, když kapitán dostane delirium a chce s lodí přiraziti k zemi; - jednoduše ho spoutají a zavrou.“ (GARBORG s. a.: 151-152)

[193] Zdůrazněna je přitom především nemožnost komunikace (s ošetřovateli): „Když umíral, na okamžik vrátilo se mu vědomí. Rozhlédl se kolem sebe a ptal se ošetřovatele, kde jest. A když nedostal odpovědi, chtěl povstat na loži, aby si zjednal jistotu. Ale jeho skleslá hlava bořila se zpět zase do horkých polštářů. [...] Volal nějaké jméno. Ošetřovatel povstal, ale nerozuměl mu. Počínal chroptiti, a jednotlivé zvuky splývaly dohromady. Ale ještě neztratil vědomí docela. Byl to příliš dlouhý spánek, z něhož na chvíli procitl. Bude delší ten, do něhož znova upadá? Bránil se chvíli tomu novému vyhasínání své bytosti, pak chtěl také říci, aby vytáhli záclonu okna, že by se rád podíval, je-li venku noc, či den - - A najednou vzdechl, dlouze a bolestně, neboť věděl, že už mu nikdo neporozumí, a že nikdo nepřijde.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 169-170)

rozpadajícím se (především rodinným a profesním) mikrokosmem, jehož možný zánik jej současně děsí i přitahuje – mj. svobodou, kterou by mu mohl přinést, a možností nového začátku. Hrdinova vzrůstající – reflexivní i senzuální – analytičnost jej postupně paralyzuje: zpochybňuje všechny jeho dosavadní domnělé jistoty a oslabuje vůli k činům (připomínáním jejich zbytečnosti). Jeho nesouvislému pohybu světem, plnému přestávek, při nichž se ztrácí ve svých – podobně nekoherentních – myšlenkách, pak odpovídá i využité personalizované vyprávění, plné střepin reflexí, obrazů, událostí a bílých míst,[194] podtržené i disproporcí rozsahů kapitol.[195]

Vedle *strachu ze sebe sama* Karásek ve zmíněných předmluvách upozornil na odtrženost hrdiny od skutečnosti, hluboký ponor do vlastní mysli a – excitaci *fiktivními bolestmi*: „Můj rek je necitelný k bolestem, jež by mu skutečný život mohl připraviti. Pravá bolest, skutečná bolest je – v jeho duši, a co nezdá se cítiti bolestí skutečných, tím více je rozrušen **bolestmi fiktivními**, abych užil výrazu Flaubertova, bolestmi, jichž nestvořila realita, ale jichž tvůrcem jest – jeho nitro, a jež pozoruje, v bolestném zděšení, s bledou, strhanou tváří, dívaje se do své duše, jako halucinován jejími bezednými tajemnými hlubinami." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 6).[196]

Karásek zde odkázal k sebereflektujícímu dopisu Gustava Flauberta, který napsal svému příteli Maximovi du Camp 20. března 1846 po smrti své sestry Caroline. Flaubert v něm srovnává svou zdánlivou emoční netečnost vůči reálným podnětům (tragickým událostem v rodině) s přecitlivělostí na impulsy vzešlé z jeho duševního života, tj. rozlišuje podle původu těchto podnětů *bolesti opravdové* (*douleurs vraies*) a *fiktivní* (*douleurs fictives*).[197] Paul Bourget ve své flaubertovské studii pojem fiktivní bolesti

[194] Srov. „Bílá místa nejsou totiž toliko trhlinami v syžetu, ale představují trhliny v pochopení reality, jsou to noetické a ontologické trhliny, jelikož zpochybňují nejen poznávací (zejména racionální schopnosti lidského poznání, ale i samo bytí – prázdnota, díra, nesouvislost, fragmentárnost se v mnoha dílech stávají znaky nicoty, ne-bytí." (HODROVÁ 1999: 10)

[195] John R. Reed v analýze dekadentního stylu zdůrazňuje jako jeden z charakteristických rysů dekadentní prózy právě sklon k formálnímu i obsahovému osamostatňování kapitol (na příkladech Huysmansova *Naruby* nebo Wildeova *Obrazu Doriana Graye*), srov. REED 1985: 19-71, srov. též BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 25, 77. V české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století reprezentuje tuto tendenci například próza Viktora Dyka *Hučí jez*, v níž je využito i „textů v textu" (tj. textů napsaných ústředním hrdinou díla, jeho drobné nedějové prózy *Pohádka determinismu*, cyklu básní *Lacrimae Rerum* a básnických modliteb), nebo próza Karla Kamínka *Dies irae*, členěná na menší podkapitolky, mezi nimiž je i jedna laděná jako čistě nedějová báseň v próze a poetikou blízká básním v próze Karáskových *Zazděných oken* (srov. KAMÍNEK 1896: 10-12).

[196] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: ii-iii.

[197] „A já? Mám oči suché jako mramor! Je to podivné! Jak se cítím sdílným, plynným, výmluvným a překypujícím v bolestech fiktivních, právě tak opravdové zůstávají v mém srdci trpké a zatvrdlé; krystalizují se v něm, jak do něho vnikají." (FLAUBERT 1930a: 50) Srov. také související pasáž z dalšího dopisu témuž: „Měl jsem tvář suchou jako náhrobní kámen, ale byl jsem hrozně rozčílen..." (ibid.: 52) (Oba úryvky jsou citovány také v Bourgetově studii, viz BOURGET 1903: 97) Srov. také pozdější reflexi v dopisu Louise Coletové z 5.září 1846: „Nejsem s nikým, nikde, nejsem ze své země,

zmiňuje v souvislosti s utvářením romanopiscova duševního habitu prostřednictvím (sebe)analytických sklonů, rozvinuté imaginace a rozhodné distance od skutečnosti (především od společenského a kulturního okolí).

2. 2. 4. Žena ve ztraceném Ráji

Stav ztraceného Ráje je pochopitelně reflektován také ženskými subjekty. Žena ocitající se v takové situaci zpravidla zrcadlí zhřešivší pramatku Evu, která (spolu se Salomé[198]) patřila mezi nejčastěji zobrazované ženské archetypy ve výtvarném umění fin de siècle.[199]

V dekadentně symbolistním uměním je žena-Eva častěji zachycována v roli vítězící či aktivní bytosti, než pasivní a bloudící, niterně dezintegrované.[200] Její hřích není ztrátou, ale vědomým počátkem, jak naznačuje například ironický grafický cyklus Maxe Klingera *Eva und die Zukunft*, mj. zobrazující Evu s jablkem zhlížející se v zrcadle, jež jí drží had. Přitom je akcentována její vina, dominantní podíl na smrti muže, jehož prvotní hřích odsoudil k smrtelnosti.[201] Žena, jak byla zachycována, neprožívá krizi a

---

snad ani ne ze světa. Marně mne obklopují; já se lidmi neobklopuji. Ani ztráty, které mi způsobila smrt, neuvedly moji duši do nového stavu, nýbrž tento stav jen zdokonalily. Byl jsem sám v nitru, jsem sám zevně." (FLAUBERT 1930a: 81-82) Tato polarita lidské emocionality je ve Flaubertově korespondenci výrazem intenzivního vnitřního života, soustavně reflektovaného v opozici k vnější skutečnosti, projevuje se i ve vůli k samotě a v touze po naplnění života uměním. Srov. dále např. v dopisu Louise Coletové z 8. srpna 1846: „Pohled na nahou ženu vyvolává mi představu kostry. Toť příčina, proč veselé divadlo mne zarmucuje a smutné málo dojímá. Pláču příliš v nitru, abych proléval slzy navenek." (ibid.: 63)
V jednom z dopisů Marii Kalašové Karásek adresátku upozornil na podobný sklon ve své povaze: „Žil jsem v posledních dnech vůbec pod depresivními dojmy. Ne mé, ale cizí bolesti mne tísnily. Jedny, živé dosud, snažil jsem se utišovati, jak bylo lze, ale sám jsem trpěl k nesnesení. A pak jsem si zaopatřil Platens Tagebücher, o nichž Vrchlický posledně v Kinského zahradě mluvil. Tyto druhé, mrtvé již bolesti mne sklíčily stejně, jako ty živé. Bože! jaké strašlivé martyrium je život!" (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 44-45)

[198] Nejvýznamnějším malířským zpracováním jsou zřejmě *Tančící Salomé* a *L'Apparition* Gustava Moreaua, sochařským pak polychromovaná plastika Maxe Klingera *Salomé*. V českém výtvarném umění zpracovali tento motiv například Jan Konůpek, Jan Zrzavý nebo František Drtikol, v poezii například S. K. Neumann (v básni *Salome*), v próze Jiří Karásek ze Lvovic prózou *Smrt Salomé*. Jean Pierrot přičítá rozšíření motivu Salomé vlivu díla Gustava Flauberta, viz PIERROT 1981: 40-42.

[199] K dekadentně symbolistní tematizaci ženy srov. např. PYNSENT 1999, FORESTIER 1982: 107-109, LE SYMBOLISME ET LA FEMME 1986, PARENTE-ČAPKOVÁ 2003, URBAN 2006b: 70-71.

[200] Dekadentně symbolistní pojímání ženy nelze pochopitelně redukovat na tyto dva póly. V širokém rejstříku jejích tematizací je možno nalézt řadu dalších typů a podtypů. Vedle ryze negativně pojímaných žen tak jsou i ženy vtělující duši, ženy ideální, snové, nedotknutelné, svaté apod. Tak je žena zachycena na akvarelu Alberta Besnarda *La Souffleuse d'étoiles* jako stvořitelka hvězd nebo v dílech umělců účastnících se rosenkruciánských salonů Joséphina Péladana, např. Alphonse Osberta nebo Edgara Maxence.

[201] Arnošt Procházka, glosující Przybyszewského románový cyklus *Homo sapiens*, nahlíží ženu jako věčnou Evu, která neustále dezintegruje vztah muže ke světu i k Bohu, která je trvalým zdrojem podnětů k novým vinám: „Milují-li [tj. lidé], milují ve znamení odříkání, muk a smrti. Eva jim stále podává jenom ovoce poznání, naplněné popelem; Eva, která z boku mužova vyšla, která tím se stala jeho integrující součástkou, že bez ní se láme a podléhá; Eva, která zná svou moc, která nakapává jedu pochybnosti o své čistotě v sobeckou lačnost mužovu; Eva, která první se upsala Satanovi a v hysteriích slaví s ním sabat;

nemá potřebu vytvářet nové světy, soustřeďuje se ke svým živočišným potřebám; had v ní svádí muže z jeho tvořitelské cesty a zabíjí jej. Tvořitelská (umělecká, intelektuální) schopnost tedy byla ženě upírána a její existence byla redukována na sexualitu.

V těchto názorech, proklamovaných vesměs jen v uměleckých textech a dílech a zpravidla neuplatňovaných v osobním životě,[202] byli umělci inspirováni mj. některými myšlenkami Friedricha Nietzscheho,[203] Arthura Schopenhauera[204] či Sørena Kierkegaarda,[205] potažmo prvními modernistickými uměleckými zpracováními mizogynických látek (např. u Augusta Strindberga[206]). Odtud se také odvíjela volba nejčastěji využívaných ničivých ženských archetypů (vedle zmíněných to byla například ještě Judita nebo sfingy[207] či harpie) či stylizací (vedle nevěstky to byla např.

Eva nemůže býti již zdrojem rozkoše a rodinného blaha, domácím krbem, kde by vyhřívali své ztuhlé srdce a choulili se v měkkou podušku spokojenosti.“ (PROCHÁZKA 1912b: 65) Procházka rovněž identifikuje Evu s hadem, interpretuje její zlo-čin jako revoltu, povstání *otroka*: „V židovském ráji had ponukl milostnou praméti Salomonovu a Ahasverovu, by ochutnala. Pak Eva v celém rodě svém se stala sama hadem. Měla k tomu také všechny důvody. Moudrý Jehova stvořil ji z žebra mužova, ustanovil v prokletí její závislost na muži, manželu a pánu, měla mu býti poslušnou a poddanou družkou: a který otrok kdy se nevzbouřil nebo neosnoval pomsty?“ (ibid.: 52)

[202] Zatímco v dekadentně symbolistním pojetí byla ženě mnohdy upírána schopnost umělecké tvorby, postoj umělců k umělkyním byl v jejich životě přátelský, což dokládá jak jejich živý kontakt, tak i přítomnost takových umělkyň v modernistických kruzích (v okruhu *Moderní revue* to byla např. Luisa Ziková, Edvard Klas – Vladimíra Jedličková; později také výtvarnice Zdenka Braunerová, překladatelka Marie Kalašová nebo básnířky Růžena Jesenská či Eva Jurčinová). Nejednou je přitom možné shledat rozpor v hodnocení ženy i u jednoho autora. Srov. např. kritické texty Karla Hlaváčka *Tragédie ženy*, v němž oceňuje malby Anny Constenoblové, a *Félicien Rops*, v němž téměř přejímá Ropsovo negativistické pojetí ženství.

Jednoznačně odmítavé stanovisko k ženě relativizovali i někteří významní představitelé dekadentního symbolismu, například Joséphin Péladan (srov. PÉLADAN 1913: 25-26).

[203] Jak dokládá například Libuše Heczková, obraz ženy v Nietzscheově nelze redukovat pouze na výraz filosofovy misogynie: „Obraz ženy u Nietzscheho není jednotný [...]. Podléhá spíše různým stylovým strategiím, jimiž se přibližuje a oddaluje pohyblivý horizont jeho filosofického názoru. Zvláštnost metafory ženy je však v tom, že neslouží ničemu menšímu než pokusu být práv životu a přibližovat se pravdě. metafora ženy jako pravda života je přenášení a vyprazdňování významů, které slova život a pravda nesou – aby zůstala jakási maska, zrcadlo bez odrazu, povrch. [...] Obraz ženy se mu stává symbolem představitelného, nevyřčeného. Tradiční rodová (generová) představa lživosti ženského pohlaví je využívána jako východisko pro subverzivní úvahu o pravdě jako o ženě.“ (HECZKOVÁ 2003: 92-93) Nietzsche popírá intelektuální schopnosti ženy například v *Duchovním aristokratismu*, v kapitole *Co je vznešené*: „Záliba v ženách, jakožto bytostech snad menších, ale jemnějších a lehčích. Jaké štěstí, setkávati se s bytostmi, které mají v hlavě stále tanec a pošetilosti a ozdoby! Byly potěšením všech napjatých a hlubokých mužských duší, jejichž život je zatížen velkou odpovědností.“ (NIETZSCHE 2001: 92) Srov. PRÁZNÝ 2006.

[204] Schopenhauer u ženy zdůrazňuje její povrchnost, dětinskost a živočišnost, poukazuje na její nižší místo ve společnosti, např.: „Již pohled na ženskou postavu učí, že žena není určena ani k velkým duševním ani tělesným výkonům. Nesplácí dluh života jednáním, ale trpěním, porodními bolestmi, péčí o dítě, podrobením se muži, jemuž má býti trpělivou a obveselující družkou.“ (SCHOPENHAUER 1929: 7). Srov. PIERROT 1981: 56, PYNSENT 1973: 174.

[205] Srov. např. KIERKEGAARD 1906.

[206] Strindbergův kritický postoj k ženě a snahám o ženské zrovnoprávnění ocenil Arnošt Procházka ve stati *Několik rysů k obrazu Aug. Strindberga* z roku 1895.

[207] Srov. JULLIAN 1975: 165-168.

čarodějnice[208]). Bohatý rejstřík obrazů expandující ženské pohlavnosti podává dílo Féliciena Ropse.[209]

Od těchto obrazů ničivých žen, Ev hrdých na svůj hřích, se liší malba Paula Sérusiera *Eve Bretonne* (rovněž nazývaná *Melancholie*), zachycující sedící ženský akt ponořený do sebe v pusté hornaté krajině. Slavný obrazový triptych George Frederica Wattse rovněž spojuje proces Evina stvoření, pokušení a vypovězení s prožitkem lítosti a bolesti: malba *She Shall Be Called Woman* zobrazuje (s)tvořenou ženu, nahou ženskou figuru, zčásti „oděnou", zčásti spoluutvářenou vírem přírody, atmosférickými parami a mračny, ptactvem a vegetací (ženu v její dokonalé prvotní integritě s přírodou), na malbě *Eve Temped* je pak pokoušená Eva ponořena do vitální spleti stromoví a na malbě *Eve Repentant* se kající přimyká k odvracející se (vadnoucí a temnící se) přírodě ztráceného Ráje.

První hřích a následné vypovězení z Ráje (jímž je již samo Poznání, které je zde s hříchem identifikované) variuje povídka Pierra Louÿse *In plano*. Je v ní vylíčeno přízračné setkání malého děvčete se sv. Terezií z Ježíše, která se zhmotní ze staré rytiny ve foliantu, jejž dívka otevře v knihovně, kam jí její otec zapověděl přístup. Svými odpověďmi na tři otázky jí světice vykreslí pesimistickou vizi lidského života a samu knihovnu přirovná ke stromu *vědění dobra a zla*, které následně ztotožní se *znalostí Života*, jejž na dívčino naléhavé tázání po její budoucnosti vyloží jako trpký úděl společný všem lidem, jako marnou, nikdy neuspokojenou pouť za snem, plnou

[208] Ve figuře čarodějnice se často spojovala krása, exponovaná tělesnou stylizací (krásnou tváří, kostýmem či nahotou), s ničivým kontextem, který spoluutvářely různé zneklidňující atributy (např. nádoba s lektvarem, který odkazuje k tajemné moci, umělému přetvoření skutečnosti a sekundárně – s odkazem na mýtickou Kirké, potažmo na fenomén „nápoje lásky" – jako ohrožení muže (srov. např. pastely *Circe* a *La Sorcière* Luciena Lévy-Dhurmera), nebo motivy koček, černých ptáků a jiných zvířat. Srov. PROCHÁZKA 1912b: 65-66.

[209] Ropsova žena je mnohotvářná bytost, nastavující jednou tvář smyslnou, svádějící, erotickou, podruhé poučenou, trestající, přísnou. Na jedné straně je vábivá femininní oblost hříchu a slasti, na druhé maskulinní tvrdost trestu a bolesti. Žena tak ztělesňuje pokušení k smrtelnému hříchu, přitažlivou zkázu – a smrt muže. Nadřazený postoj ženy nad mužem zdůrazňuje například známý list *Pornocratès* s polonahou ženou venčící vepře (rovněž připomínající mýtus o Kirké) nebo list *La femme au Pantin* (s motivem z Pierra Louÿse) zachycující ženu hrající si s groteskní figurkou muže. Ničivost ženy exponuje rovněž list *Satan créant les monstres*, na němž satan přecházející nad velkoměstem „rozsévá" nahá ženská těla do jeho ulic. Smyslnou, pokoušející tvář ženy odkrývá například grafika *La Tentation de saint Antoine*, variující pokušení svatého Antonína, na níž se na kříži vzpíná nahé ženské tělo, zatímco ukřižovaný Kristus je strháván, nebo řada ženských aktů, ať již ve volné grafice (*Suffisance*, *Lassata*) či využitých pro různé knižní frontispisy. Druhý, trestající pól reprezentuje například *Vielle Anversoise* s přísnou tváří stařeny s dominantními mužskými rysy (jejíž ženství prozrazuje jen její kroj), list *La femme à la tête de Mort*, na němž se v tváři ženského poloaktu odráží ostré tahy lidské lebky, na niž pohlíží, nebo příbuzné listy *Mors syphilitica* a *La Buveuse d'abstinthe*. Na obou je vyhublé ženské tělo s vytřeštěnýma očima, předznamenávající zkázu; na prvním z nich se nemocná nevěstka identifikuje se smrtí (kostnatou tváří s obnaženými čelistmi a atributem kosy), na druhém *pijačka absintu* s podobně formovanou tváří.

bolestí a zklamání: „Všechny lidské životy jsou vyrovnány týmž válcem a nechť bude tvůj život jakýkoli, bude to Život… […] Žiješ přeludem a nadějemi: tvůj přelud se rozplyne, všechny tvé naděje budou pokoseny; nikdy! nikdy nebude ti dáno ani zachovati, co miluješ, ani míti, po čem toužíš, ani uskutečniti, o čem sníš. Budeš chvátati za štěstím nesmyslným chvatem; budeš je všady viděti na dosah ruky; a vždycky tvoje ruka dopadne v prázdno, tvoje kolena na zemi a tvé čelo na tvoje kolena s takovým vzlykotem, že se budeš domnívati, že zemřeš… Zemřeš stonásobně se sterými sny; tvůj poslední den není nejčernější z dní, které ti zbývá prožíti.“ (LOUŸS 1914: 48) Tváří v tvář Poznání se tak zhroutí celý dívčin (dětský) svět (jímž v počátku vyprávění otřese její první zkušenost osamělosti, když poprvé musí čelit prázdnotě domu, z něhož všichni ostatní odešli): pozná pomíjivost tělesného a naprostou marnost všech lidských tužeb. Naivní představu budoucího života jako krásné pohádky, v níž není nikdy sama, je stále obdivována, vystřídá hrůzná vize nekončících strastí. Prostor knihovny (proměnivší se v jeviště teatrální vizionářské promluvy mučednice) se stává trvalou připomínkou, svědkem obrazu její životní poutě od marných lásek přes nešťastné mateřství po konečné osamění.

Vstup do knihovny, výslovně připodobněné ke stromu poznání dobrého a zlého,[210] je tak přirovnán k okušení jablka poznání a jako ono je také spojen se zhroucením dosavadního rajského světa. Dívčin otec označí toto procitnutí z dětství za trest za neuposlechnutí jeho zákazu (a jeho výrok současně vyjádří tradiční mužský postoj k ženskému vzdělání): „Byla jsi potrestána, vidíš, poněvadž jsi mne neposlechla. Vidíš, co se přihází dívenkám, které jdou do bibliotéky. Čtou o životě věci, kterých nepotřebuji vědět…“ (ibid.: 52)

V souvislosti s ženským prožitkem pozemskosti či viny (ve vztahu k prvotnímu hříchu, ztracenému Ráji a pomíjivosti) stojí za připomenutí Margaret Cameronová, anglická fotografka z hnutí prerafaelitů,[211] v jejímž rozsáhlém fotografickém díle je množství ženských portrétů, civilních i představujících různé historické, literární či mytologické postavy (identifikovatelné podle kostýmů či citlivě umístěných atributů). S jinochy, jak byli výše charakterizováni, je spojuje melancholická zadumanost a uzavřenost do sebe. Jejich dramata jsou zcela ukryta v jejich nitrech, nehybné, nesmějící se tváře, masky melancholie, neprozrazují krom smutku či tíže nic z prožitého a zanechávají

[210] „[...] trámy a prkna, listy a rytiny celé této bibliotéky jsou peň a větve, listy a květy Stromu Vědění Dobra a Zla.“ (LOUŸS 1914: 47)
[211] Srov. COX – FORD 2003.

pozorovatele v otázkách po příčině bolesti. Dokonce lze říci, že jejich tváře jsou díky této mimické příbuznosti mezi sebou zaměnitelné. Stálost jejich výrazu naznačuje identitu ženského prožitku pozemské trpkosti, snad dané vědomím prvotního hříchu a trestu za něj: bolestným porodem, podmiňujícím život.[212] Celek jejího díla uvádí ženské podobizny do souvislosti s fotografickými portréty děvčátek, rovněž těžkomyslně působících, a naznačuje tak jistou kontinuitu, stálou přítomnost melancholie, uchování destruktivního prožitku odvěké viny, která doprovází ženu od Evina prvotního hříchu.

2. 2. 5. Jinošství v Karáskově literárním díle

Jak již bylo v předchozích kapitolách podotýkáno, k dětskému věku bývá zpravidla přirovnáván (ideální) stav vnitřní jednoty a otevřenosti vnějšku, resp. jednoty člověka a světa, zatímco k jinošství stav osobnostní dezintegrace a rozrušení vztahu člověka k přírodě a společnosti (zbloudění v nich). Např. Friedrich Hölderlin charakterizoval v *Hyperionovi* dětství jako *božský* stav, v němž je lidská bytost v nejtěsnějším, nejbližším vztahu s přírodou, s Bohem[213] a se vším, co poznává. V jeho výkladu je dítě celistvou, opravdově vnímající a toužící osobností, otevřenou poznání a nesvolnou ke kompromisům, vyvolaným vědomím (hrozbou) smrti (obavami z ní, zřetelem k nebezpečí či ohrožení) a nutností přizpůsobit se morálním, konvenčním či právním normám: „Dokud jsem býval tiché dítě a nevěděl jsem nic o tom všem, co nás obklopuje, nebyl jsem tu snad skutečněji než teď po všem tom přemýšlení a zápasení, po všem tom trmácení, které znavuje srdce? Ba, dítě je božskou bytostí, dokud se nepřekuklí v chameleóní pokožku člověka. Je zplna to, čím jest, a proto je tak krásné. Po něm nevztahují zákon a osud svá násilná chapadla; v dítěti je svoboda sama. Jest v něm mír; nerozštěpilo se dosud v sobě. Bohatství jest v něm; dítě zná své srdce, nikoli nuznost života. Dítě je nesmrtelné, neboť neví nic o smrti.“ (HÖLDERLIN 1944: 48)[214]

---

[212] Viz Gn 3,16.

[213] Dětský vztah k Bohu je v *Hyperionovi* (a podobně např. také v Kellerovu *Zeleném Jindřichovi*) charakterizován jako bezprostřední důvěra v Otce, jistota jeho stálou blízkostí a spravedlivostí. Srov. HÖLDERLIN 1944: 50.

[214] Jiří Karásek poukázal na dětskou neznalost smrti v prvním sonetu z triptychu *Nad Dienzenhofrovým pavilonem na Smíchově* ze sbírky *Písně tulákovy o životě a smrti*, v němž je vyvolána podoba pavilonu v čase Karáskova dětství a spolu s ní i autobiograficky stylizovaný obraz dítěte, které je stavbou přitahováno. Tajemství, jímž je pavilon láká, se později odkrývá jako osud všeho pozemského, pomíjivost: „Ty starý dome krásný mého mládí, / V snách zjevuješ se ještě paměti: / Zahradou vidím hocha kráčeti, / Jej modrý šeřík teplou vůní svádí. // [...] // Tajemství kryješ, dome… Neví dítě, / Proč jenom pavouk rozstřel tady sítě, / Nechápe, že bol srdce rozdrtí… // Nechápe věcí konec žalostivý. / Neb věří ještě v pohádky a divy / A v jaro věří, neví o smrti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 60)

V Bildungsrománech a kratších prozaických žánrech jim příbuzných prožívají dětští hrdinové jeden z prvních dezintegrujících otřesů v konfrontaci se školským systémem, který jim zprostředkovává (a vnucuje jako jediný platný) model světa, rozdílný od toho jejich, a jejich dosavadní způsob poznávání (a tedy i utváření) světa se společně s jeho obrazem hroutí. Ve školním prostředí je dítě také většinou poprvé významněji konfrontováno se společenským odcizením (prostřednictvím lhostejného a zevšeobecňujícího postoje učitele k němu). Vržení do tohoto prostředí falešných autorit a stereotypních výkladů, nárokujících si pravdivost, je dětmi či (již) jinochy bezvýjimečně posuzováno jako ochuzení jejich světa a přerušení kontinuity v seznamování se s ním.[215] Negativní zkušenost pedantské, stereotypní výchovy (s krizovým nesouladem pravdy dětské empirie[216] s kodexem reduktivních školských „pravd“) je ještě zintenzívněna prolomením privátního světa dítěte či dospívajícího, například ve ztrátě soukromí v internátních školách či v klášterních seminářích[217] (např. v Rimbaudově *Srdci pod klerikou*, Andrianově *Zahradě poznání* či Philippově *Matce a dítěti*). Cesta z odcizeného prostředí vede opět do nitra, resp. do vzpomínky na pozbytý rajský stav, a nejednou ji doprovázejí i literární pokusy, snaha zmocnit se rozpadlého světa a rekonstruovat jej alespoň na ploše intimního uměleckého díla.

Karásek reflektoval a kritizoval soudobý školský systém (zřejmě pod vlivem vlastní (čerstvé) negativní zkušenosti) především ve svých nejranějších dochovaných prózách (tj. publikovaných v první polovině devadesátých let) a později ještě ve *Ztraceném ráji*, tedy v pracích, které svým zacílením na hrdinův – psychologický, etický a duchovní – vývoj navazují na tradici evropského Bildungsrománu. V těchto textech (a především

[215] Racionalistické vzdělávání je odmítáno například v Hölderlinově *Hyperionovi*, kde je přímo označeno za zdroj jinochovy dezintegrace, za původce jeho vyloučení ze světa a ztráty původní, přirozené síly; proti mechaničnosti školské výchovy je vyzdvižena schopnost snění, která staví individualitu na roveň tvůrce světa: „Stal jsem se u vás tak rozumným, tak z gruntu jsem se naučil odlišit se od toho, co mne obklopuje, že stojím teď sám proti tomu krásnému světu, jsem vyvržen ze zahrady přírody, kde jsem vyrůstal do květů, a usychám v poledním žáru. Bohem jest člověk, když sní, žebrákem, jakmile uvažuje; a pomine-li opojení, stojí tu jako nezdárný syn, vyhnaný z domu otcovského, a pozoruje ubožácké měďáky, které mu klade do cesty útrpnost.“ (HÖLDERLIN 1944: 47)

[216] Svár dětského poznání (identifikovaného s pravdou) a „školské vědy“ podal Frederik van Eeden v románu *Malý Jeník*. Chlapec zasvěcovaný do podstaty přírody elfem Windekindem naráží se svými novými poznatky na strnulý systém konvenčních pravd. Elf mu například prozradí, že slunce je fenomén mužského rodu, což se rozchází s gramatickým rodem pro ně užívaným v holandštině, ve škole je pak Jeník pokárán za to, že o slunci mluví v mužském rodě. Viz EEDEN 1919: 14, 33-34.

[217] V klášterních seminářích nadto bývá mladická imaginace bohatě rozvinuta vlivem separace seminaristy od vnější skutečnosti, jak naznačil například Joséphin Péladan. „Onen [tj. seminarista] bude míti delikátnější senzibilitu, mohutnou obraznost a mystickou tendenci, jež jej disponuje k vášnivé lásce. Časté modlitby, atmosféra kaple, kouzlo kněží, kteří nemají zájmů v tomto století, důvěrný styk s transcendentními tématy o spasení, věčnosti a posledních koncích budou na jinocha působiti mocně.“ (PÉLADAN 1913: 5-6)

pak v románu *Emil*, názvem odkazujícímu ke slavnému pedagogickému spisu *Emil čili O vychování* (*Émile ou De l'Éducation*, 1762) Jeana-Jacquese Rousseaua[218]) zachytil školní svět jako odcizené panoptikum, v němž všichni – učitelé i žáci – jednají podle akceptovaných či zvnitřněných stereotypů.[219] Neutěšená atmosféra panuje jak na střední

[218] V tomto románu sbližuje Karáska s Rousseauem skeptický společenskokritický postoj, založený na ideálech svobody, přirozenosti a duševní čistoty: „Všechno jest dobré, jak to vyšlo z rukou Původce světa; vše kazí se pod rukama lidskýma." (ROUSSEAU 1926: 46) Hlavní příčinu krize moderního člověka Karásek shledává v odcizení, k němuž vede jak školský systém, tak rodinné vztahy. Karásek pečlivě vykreslil prohlubující se proces zlhostejnění mezi matkou a synem (tématem nemateřsky se chovající matky se zabývá i Rousseau, viz ibid: 55-56) a středoškolské vzdělávání vylíčil jako „výchovu k odcizení", bezohlednou ke studentům a jejich potřebám. Vyučovací postupy uplatňované profesory na malostranské střední škole odporují zásadám hlásaným Rousseauem (např. ibid.: 132-133); žáci například vůbec nejsou vedeni k porozumění látky, vyžaduje se jen její „memorování". Ačkoliv Karásek ve svém románu nepodal konkrétní řešení a výchovný ideál přesně nedefinoval, naznačil jej nepřímo, prostřednictvím svého negativního stanoviska k zachyceným vzdělávacím metodám. Zhruba odpovídá Rousseauovým požadavkům, jeho preferenci „dobře upravené svobody" (ibid.: 108) a jako nejpřínosnější je shledán individuální přístup k vychovávanému, který by zohlednil potřeby a kvality jednotlivce.

[219] Podobné znechucení ze školského systému opakovaně vyjádřil také J. S. Machar – v reminiscencích vlastního gymnazijního studia, které jej frustrovalo svým pedantstvím, amorálností a neživotností: „Gymnázium… Začala tedy řada úmorných suchých let; vydali jsme svěží své duše napospas šedivému, bezcitnému a bezohlednému systému, jenž nás přímo nutil býti pokrytci, lháři a podvodníky; spjali nás do svěrací kazajky paragrafů, jichž nedbání a překočení hrozilo míti osudný vliv na celou příští existenci; ode dne ke dni, ba od hodiny k hodině potáceli jsme se v nervózním rozechvění, neboť člověk nikdy nebyl jist, že ví, nač bude tázán, a nikdy nebyl jist, že mu nesedí strašné zločiny v kompozicích a úlohách; dali nám klapky na oči, abychom neviděli svět a život, a do duší nám cpali abstrakce, věci neživé a nicotné trosky mrtvých světů, které jsme po letech musili všechny zapomenout, abychom byli lidmi a mohli vůbec žíti; valná část učitelů, nervóznějších ještě než my, v privátním životě mnohdy nešťastných a ztroskotaných, neubránila se, aby nám nedala cítiti rozmary svých nálad […]" (MACHAR 1984: 66) Srov. též ibid.: 80.

Krizovou jinošskou situaci, podpořenou trýznivou zkušeností seminaristy a gymnazijního studenta, odráží písemné dokumenty tragického života Jana Votavy, jehož život charakterizoval editor jeho posmrtně vydaného literárního díla Jindřich T. Veselý jako pro jistou část studentů *typický*: „Votava je typem studenta u nás, který cítí svěrací kazajku našich paragrafů, kritizuje vše nezdravé a – jako škodný rebel odstřelen." (VESELÝ (ed.) 1908: 14) Votava v autobiograficky laděné próze *Když vzpomínalo mládí* shrnul svůj pohled na oficiální vzdělávací instituce, které vylíčil jako místa lži a přetvářky, v nichž není jinochovi toužícímu po pravdě umožněno dále růst a rozvíjet se. V nepravidelném rytmu deníkových záznamů se rozkrývá prostor klášterního semináře jako areál pokrytectví, nepochopení a bolesti (zdůrazněny jsou především obrazy tělesné a senzuální ošklivosti, které se prostupují se záběry na tyranské chování vychovatelů, reminiscencemi na domov a sebereflexemi, v nichž opět převládají pocity nehybnosti, osamělosti a prázdnoty) a posléze (po vystoupení z kláštera) je v náznacích vylíčeno prostředí gymnázia jako svět jednotvárný a falešný. Jinošské prožitky, jak byly výše charakterizovány, dokumentují především Votavovy dopisy, např. v pozdním listu své matce píše o ztrátě pocitu synovství, vyrvání z rodiny životem: „Hlava ještě není v pořádku, a tak by mohly skrz ní prolézt na papír nějaké pitomé přepjatosti, na něž si stěžujete… A tak se jen toho dotknu, že jako jsem dříve psával tak a tak a jiné děti že píší tak a tak atd. atd. … Přece uznáte, že 20letý kluk je o něco jiný než 10letý kluk, že ten 20letý kluk má docela jiné obzory, docela jiné potřeby, starosti, myšlenky, výrazy a nápady vůbec docela jiný život než takový 10letý mazlíček, který by byl nejradši jen u maminčiných sukní, který nemá docela nic jiného na starosti nežli naučit se jednou do roka několika slovíčkům odněkud z nějakého zašpiněného gratulanta a potom to odříkat tatínkovi nebo mamince **jako přání**, jako přání všeho nejlepšího k svátku… […] **Život běží a my s ním přestáváme být dětmi, přestáváme být syny!** […] **Život krade rodičům děti a krade je pro sebe…** Děti jsou rodičů, dokud jsou dětmi, takovými malými nerozumnými dětmi. […] A teď závěr, jenž teprve bude omluvou, proč nejsem tak jako dřív! Odpověď: Protože mezi 10 a 20 lety leží veliká propast plná velikých změn a protože **20letý spisovatel Votava uvykl si na jiný způsob vyjadřování svých citů, než 10letý z gratulantů se 14 dní učící několika slovům tatíkovi nebo mamince – Jeníček…**" (cit. dle VESELÝ (ed.) 1908: 11-13)

škole (zachycené v románu *Emil*), tak na univerzitě (vylíčené v *Bezcestí*) a mezi vyučujícími a žáky se prohlubuje distance, zakládající na obou stranách apatickou uzavřenost, příležitostně jitřenou panickým strachem u studentů (např. při maturitních zkouškách) a mstivostí u profesorů.[220]

Karásek ve svých prózách zpochybňoval význam institucionalizovaného vzdělání pro mladého člověka. To jeho hrdiny častěji dovádí ke zkáze, než aby jim prospělo. Hrdina prózy *Poslední podpora*, který nikdy nepřestal toužit po životě na rodném venkově, svá středoškolská studia nedokončil a v Praze získal jen špatně placené a vysilující zaměstnání, které mu nakonec přivodilo smrt. Podobně Štěpán Hoffmann (z románu *Bezcestí*), jehož bohoslovecká studia skončila nezdarem (a jeho mravním rozvratem), původně nechtěl studovat, ale vyučit se kovářem.[221] Tyto venkovské alternativy se vzhledem k tragickým pointám próz jeví jako výhodnější než zdánlivě prospěšná středoškolská či univerzitní učenost, nahlížená maloměšťáckou optikou jako „usnadňující život".

Tito Karáskovi hrdinové čelí devastujícímu společenskému odcizení, které rozrušuje jejich sociální vztahy a uzavírá je do krizové osamocenosti, resp. rozkolísává jejich přesvědčení a oslabuje vůli. Emil i Štěpán se zprvu od ostatních odlišují upřímným úsilím dosáhnout ideálu, který první shledává v umělecké tvorbě a druhý v pastoraci a boji za pravdu. Rozkladné velkoměstské prostředí postupně dohání prvního k sebevraždě a druhého svede z vytčené cesty (Štěpán asimiluje s požitkářským, pohodlnickým polosvětem literátů-žurnalistů a věčných studentů a jeho životní plán zkrachuje).

Veselého publikaci, kterou ještě dotvářejí vzpomínky Votavových vrstevníků, lze rovněž chápat jako generační (jinošskou) kritiku stávajícího školského systému. Nejen tímto aspektem se tak zapojuje do řady podobných knih či textů reflektujících tragicky zahynuvší mladé básníky a spisovatele, v nichž je právě často zdůrazněn negativní podíl školství na „zmaření jejich života". Srov. např. BALCÁREK 1862, 1913.

[220] Proti mechanismům soudobého vzdělávání se opakovaně vyslovoval také Friedrich Nietzsche (srov. KOUBA 2006: 17-18). Například ve stati *Schopenhauer jako vychovatel* zobrazuje současný vzdělávací systém jako celkově selhávající a nevzdělávající: „Co všechno nepřijmou i naši nejvznešenější a nejosvícenější lidé pod jménem domácí učitel; jaká směsice pomatených hlav a zastaralých institucí bývá často označována za gymnázium a shledána dobrou; co stačí nám všem jako učiliště nejvyšší, jako universita – jací vůdci, jaká instituce u srovnání s obtížností úlohy vychovat z člověka člověka!" (NIETZSCHE 2005: 156) Ironicky se proti soudobému vzdělání vyslovuje v *Tak pravil Zarathustra*: „Mají něco, nač jsou pyšni: Jak to jen zvou, co jim dodává pýchy? Vzděláním to zvou, nad pasáky koz je to povyšuje." (NIETZSCHE 1995: 13) Srov. též NIETZSCHE 2010: 161-162.

[221] Téma mladého života zmařeného velkoměstským prostředím reprezentované často obrazem studenta zkaženého nebo zničeného městem bylo v soudobé české literatuře frekventované, srov. např. román Viléma Mrštíka *Santa Lucia* nebo báseň *Marný život* Antonína Sovy (z *Realistických slok*): „On kolej opustil a dusné posluchárny, / byl jako zvadlý květ, jenž otravou se zpil, / chtěl nemoc prochodit v den vonný vždy a parný / a odjet na venkov, kde z mládí šťasten byl" (SOVA 1890: 11).

Jinoši jsou také klíčovými postavami pozdějších Karáskových próz a divadelních her. Karáskovo pojetí jinošství vychází z naznačeného Máchova výkladu, nicméně jeho jinošské hrdiny nevysvobozuje z jejich krizového stavu jitro, čili dospělost nebo mužnost, a setrvávají ve věčné noci. Androgynickou fyziognomickou stylizací, v níž se spojují rysy mužské s dětskými či femininními, přitom vchází do charakteristiky jinochovy odlišnosti aspekt pohlavní.[222] U androgynického jinocha postupně dochází k proměně podle toho, zda u něj převládnou mužské či ženské znaky.

Z některých vyrůstají věční jinoši, kteří si uchovávají svou dětskost či ženskost a kteří bývají charakterizováni pojmem *třetí pohlaví* (ženská duše v mužském těle). Tak je charakterizován například hrdina románu *Ganymedes* Radovan: „Všechno jest, jenom ne – *mužem*. A mužem nikdy nebude. Je vůbec podivným tvorem. Cítí, že na celé zemi není nikoho, kdo by byl mu podoben. Ví také, že nikomu nesmí říci, co s ním vlastně jest. Zůstane *hochem* po celý svůj život. A až mu bude šedesát let, bude stále *pro sebe* hochem, neboť to, čemu říká svět mužství, je něčím, co jej láká a přitahuje, ale čeho sám nemá a nikdy míti nebude. Lichotí mu, říká-li někdo, že jest jako žena. […] Ví, že *není mužem*, poněvadž si toho matka jeho, když jej v lůně nosila, nepřála. Ale není také ženou, poněvadž jej příroda učinila podobným muži. Ale jen *tělem* podobným. Duše jeho jest *duše ženy*. A ta duše ženy je tak silná a vítězná, že časem i tělo přetvořuje, a Radovan se cítí i tělesně vším, - jenom ne mužem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 8-9)

Druhá část jinochů dospívá v muže (mužné i nemužné, tj. jen *dospělé*[223]), z nichž si menší počet zachovává své jinošské poranění a touhu po ideálu a sublimuje ji v celoživotní ideu, za niž bojuje.[224] Zatímco u věčných jinochů převládají ženské prvky, včetně zjevné převahy emocionality a vznětlivosti a sklonu k masochistickému

[222] K důslednější (a zvýznamněné) androgynické stylizaci jinošských hrdinů Karásek přistoupil až ve druhé polovině devadesátých let (počínaje *Legendou o melancholickém princi*). Pohlavní identita hrdinů jeho raných próz (*Emil*, *Bezcestí*) není nijak problematizována. Řeší-li nějaké erotické dilema, pak toto většinou vzchází z jejich romantizování milostného vztahu a z následného nesouladu jejich oddaného postoje s lehkovážným či věrolomným přístupem partnerky.

[223] Srov. kapitolu 2. 3. 2. Věčné jinošství.

[224] Tomuto pojetí odpovídá ve sledovaném výtvarném kontextu např. Preislerova olejomalba *Jan Křtitel* z let 1903-1904, zobrazující tuto evangelijní postavu jako mužnou, silnou bytost v prosvětleném, otevírajícím se prostoru (dospělého rána), na němž má výrazný podíl denní nebe coby zdroj světla a barevného tónu vodní plochy, jež se s ním na obzoru mísí v horizontálním pásu rozostřené krajinné linky. Ve srovnání s křehkým jinochem z *Černých jezer* (jejichž přípravy se patrně prolínaly s dokončováním *Jana Křtitele*), s nímž jej nadále sbližuje fascinace ideálem (vyjádřená pohledem mimo obraz), je tedy Jan Křtitel výrazněji maskulinní a jeho prostor je světlem a přítomností oblohy zbaven původní (jinošské) noční tísně a osvobozen od zemského uzavření, což vše společně posiluje mužnost postavy a vyjadřuje možnost jejích cest za naplněním ideálu.

podléhání mužské síle,[225] charakterizuje obráceného jinocha intelektuálně přehodnocená homoerotická orientace, jež ovšem nespočívá v erotické touze po muži[226] a povznáší se nad tělesno (například akcentem na estetickou dimenzi mužství nebo na protispolečenskou a protipřírodní povahu takové orientace, vyjadřující revoltující stanovisko takové individuality).[227]

U těchto obrácených jinochů se snivost (resp. věrnost snu, ideálu) spojuje s vůlí realizovat vlastní vizi a stává se hybnou silou jejich tvůrčího života.[228] K tvořivosti

---

[225] Extrémním vyjádřením takovéto jinošské pasivity je touha zemřít rukou milované bytosti, kterou vyjadřuje např. Francis Galstone v *Románu Manfreda Macmillena* („A prosil jsem osudu, má-li někdo zabiti mé srdce, aby to nebyl nikdo jiný, než Manfred: smrt z jeho ruky zdála se mi býti krásným darem, neboť všechno, čeho se dotekl, nabývalo přitažlivého vzhledu nemožných věcí.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 51) nebo lyrický subjekt básně *Hyakinthos*, oslovující mýtického jinocha („Jen smrti závidím, již tobě daly / Nejdražší náhle milencovy ruce… / Mne nechají žít, kdo mne milovali, // Žít dále zhnuseně dni marné, vrátké, / Co v touhu voní, z krve trysklé prudce, / Jak dary smrti, hyacinty sladké…“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 26).

[226] Obrácení jinoši nahrazují erotismus (v širším slova smyslu) vyššími ideami a cíly, jsouce od něj odpuzováni mj. jeho snadnou dostupností. Srov. např. slova Marcela z románu *Scarabeus*: „Nemohu tě milovati láskou obyčejných lidí, to je vše. Hnusí se mi erotismus, kde by mi bylo za každého přiblížení trpěti myšlenkou, že takto dovede s tebou se sbližovati kdokoliv. Chybí mi schopnost romanesknosti, bych si okrašloval všednost, tedy chybí mi všechno, co je nutností k erotismu, jak jej pojímají idealisté. Miluji jen příležitost k nebezpečenství a pohrdám snadnou vášní…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 52)

[227] Nejednou se prožitek nadvlády nad tělem může proměnit v sadismus, který doprovází životní adoraci zla např. u Marcela ve *Scarabeovi*; podobně stylizován je také Tiberius v Breiského eseji *Tiberiův konec na Capri* nebo Sam v románu *Pijpelinky* Jacoba Israële de Haan.

[228] Spojení schopností jednat a snít v jednotlivci (coby coniunctio oppositorum svého druhu) bývá mnohdy ceněno jako předpoklad vrcholné seberealizace. Například Václav Navrátil takto hodnotil spřažení *činu* a *snu* („Je nutno se rozhodnout pro to, aby *sen* a *čin* nebyly kladeny proti sobě, nýbrž aby byly ztotožněny. Jest sice pravda, že typologie odděluje lidské typy, které jsou zatíženy snem, od typů, u nichž převládá touha po *činu*. Ale oba tyto typy se funkčně doplňují. Aby lidé činu mohli jednat, musí lidé snu snít. (A nesní jen jednotlivci; jest též snění zástupů. Jaká jsou to dramata!) Ovšem v dějinách lidstva měly největší úspěchy ty postavy, které spojovaly v sobě sen i čin, u nichž se projevila nejostřejší snivost s nejvyšší činorodostí. Nejvíce otřásající převraty světa obstarávali ti, kteří se vyznali ve snění. To jsou typy prorocké. Čin je neúprosný důsledek snové logiky.“ NAVRÁTIL 2003: 258), resp. *snění* a *myšlení* („Dokonalejším myslitelem je však ten, kdo *spojuje* schopnost myslit se schopností snít. To je možno v každém oboru. Spojením myšlení se sněním vzniká Goethova exakte Phantasie. Takováto schopnost popouzí k odolnosti, k činnosti, k vytváření dalších plánů a k velkorysosti. Tak vznikají rozsáhlé tvůrčí programy.“ ibid.: 259).

Podobně Edvard Munch v jednom ze svých deníkových zápisků vyzdvihl snivost jako podstatný charakteristický rys muže: „Mužovou přirozeností je snít. Ve svých snech sbírá muž sílu k tomu, aby ženu oplodnil – a ta je vždy ochotna jeho sílu přijmout. Muž je snílek – dítě a bůh – proto odvážný. Žena je země – úzkostná – připravena k oplodnění, kdykoli se muži zachce. Plna úzkosti, aby k němu došlo ve správný čas – a plna úzkosti, aby semeno vzešlo. Proto ty nesčetné ženské lži a vytáčky. Karikatura muže je tedy snílek, který kráčí po hřebeni střechy a při sebemenší zmínce svého jména padá. Karikatura ženy je děvka, která stále – dnem a nocí – číhá, aby muže přelstila – a nachystala mu pád.“ (MUNCH 2006: 106)

F. X. Šalda ve své reflexi *Utopie* Thomase Morea rovněž zdůraznil nadčasovou schopnost velkých idealistických snů vést lidstvo při hledání společenského uspořádání, které by odpovídalo jejich aktuálním požadavkům a jež vtěluje představa *Ráje*: „Sen byl a jest veliký kvas duševní, mocná ostruha, která hnala lidstvo do vrchů, jež by bez něho nebyly nikdy ztečeny. Míním sen každé formy, sen v nejširším slova smyslu: od snu ryze fantastického, až do snu jako konstrukce logické a jako projevu organizačních sil lidských. Lidstvo jest si stále věrné: Ráj za sebou, Ráj před sebou, tak vleče se jako soumar po tvrdé, kamenité a zprahlé cestě. [...] Stále sny, sny, sny! Jednou moudré a podruhé pošetilé, jednou básnické, podruhé střízlivé, ale sny, sny, stále sny.“ (ŠALDA 1956: 281-283)

je vede právě jejich obrácení. Zatímco jsou věční jinoši k případné osobnostní proměně iniciováni a pasivně formováni silnějšími duchy a běžní muži (dospělí) se z jinochů vyvíjejí „bez vlastního přičinění“ (obvyklou ontogenezí), tito obrácení jinoši se aktivně, svou vůlí podílejí na vzpouře mužských rysů potlačovaných distinktivními znaky ženskými. Svůj ideál nepovažují za nedosažitelný a snaží se o jeho naplnění. V muže (či nad-lidi) je mění jejich víra ve vlastní činnou sílu a moc, podobně jako světce *obrátila* (metanoia) jejich nezlomná víra v Boha. Podmínila-li jinošství nedůvěra v obecné (ztráta dětské víry), pak z něj může vyprostit víra nová – v sebe sama.

Zatímco veřejnému obrazu obrácených jinochů dominuje chladná sebekontrola, vyjevují jejich nitra temnou rozpornost a neklid. Na svou krizi však upozorňují jen své jinošské obdivovatele, zatímco na veřejnosti svůj duševní život skrývají a patrné jinošské rysy zapojují do plánu své dandyovské stylizace, která se druhotně jeví jako maska jejich vnitřních svárů. Vnitřní krizový prožitek prezentovaný ve veřejném soukromí dále prokresluje jinochův obraz (tentokrát recipovaný jen jediným divákem) a stává se individualizujícím a estetizujícím prostředkem.

Takovými obrácenými jinochy jsou například Manfred Macmillen z *Románu Manfreda Macmillena*, Marcel ze *Scarabea* nebo Adrian Morris z *Ganymeda*,[229] na jejichž osobnostní blízkost Karásek poukázal ve své pozdější interpretaci, v níž je spojil údajně reálným předobrazem – svým tajemným *vídeňským přítelem*.[230] Exponoval tak současně autobiografickou dimenzi psychologického, resp. milostného poměru mezi těmito obrácenými jinochy a jinochy věčnými, kteří podobně ztělesňují jeho samého.[231]

Chronické prožívání vlastní jinakosti, cizinectví na tomto světě uzavírá Karáskovy věčné jinochy do vlastního nitra, čímž se současně jejich prožitek osamocenosti stupňuje a nejednou přerůstá ve frustrující pocit marnosti vlastní existence, potažmo

---

Na *zachování dětské duše*, jež vede k velkým činům poukázal v rozhovoru s Františkem Jechem Otokar Březina: „O zachování dětské duše dlouze hovořil. Jsou lidé, kteří i když hřeší, mají dětskou duši. Bylo by dobře, když by v národě lidí s dětskou duší bylo hodně. Lidé s dětskou duší mají odvahu vykonat veliké věci, i množit se. S takovými lidmi vedoucí duchové mohli by vykonat veliké věci. Zdá se, že úkolem této zeměkoule je vůbec, aby něco vykonala v mládí, v rozkvětu, a ne v stáří, v odkvětu. V mládí jedině je veliké rozpětí sil, mužnost a vůle vydati dědictví, jež jsme přijali.“ (JECH 2001: 149)

[229] Například Adrian Morris je charakterizován jako silná mužná osobnost, lhostejná k ženám a oddávající se jen svým dandyovsky působícím zálibám, které jsou však jen maskou jeho niterné ojedinělosti. Srov. např. jeho promluvu k Radovanovi („Nejsem tím, čím se jevím světu, požitkářem, jenž spokojeně usne, ověnčen plápolavým mákem triviální neřesti. V mé duši dříme něco jiného… snad půvabnějšího, snad obludnějšího… nevím, nerozhoduji…“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 33-34) nebo jeho následující charakteristiku („Adrian spojoval v sobě to, co v našich představách žije jako nejlíbeznější součást mladého mužství neb nedotčeného panenství. S podivuhodným uměním dovedl tento muž bronzově temného těla, přesného tvrdého těla jinocha Mantegnova, míti náhle zmalátnělou něžnost mladé dívky, zavlhlých, citových očí, pomalých zduchovnělých gest.“ ibid.: 34)

[230] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 207.

[231] K vídeňskému příteli srov. kapitolu 3. 3. 4. Estetizace minulosti.

života jako takového. Intuitivně se upínají k nejasně zřenému ideálu, který má nejčastěji formu přátelského svazku, v němž hledají útočiště (a možnost sdílení jejich světa a jazyka,[232] nesrozumitelných jiným). Obrácení jinoši pak v takovém vztahu nacházejí prostor pro tvůrčí realizaci.

Svorně se přitom odvracejí od možnosti harmonizace svých rozporů svazkem se ženou (byť jsou právě jimi často obdivováni) a hledají naplnění své touhy ve přátelství se svým jinošským protějškem.[233] Např. v dramatu *Cesare Borgia* věčný jinoch Angelo neoblomně odmítá Isabellu: „Neznám, nechci znát, / Jiného cíle, než být sám a vše, / Co žíti lze, pro sebe žíti jen. / Cíl jiný není… Sebe větším ať / Je jménem cos neb slávou oděno, / Je marností to, když to nemůže / Být naším osudem. Ty, paní má, / Můj osud nejsi. Žena?! Marně zní / V sluch toto slovo. Neboť netečný / Jdu dále […] „Jen jedno řeknu tobě: tichá jest / Má duše, přes největší bolesti / Jde jemně, jak by netrpěla již. / Neb velmi hrda, velmi hrda jest, / To proto, že je právě taková, / A nechce prosit, nechce snížit se, / Jde pevně dále těžkou drahou svou, / Jde neúchylně za svým určením, / Jak žila, tak chce také umírat, / S rty mlčícími přes práh věčnosti / Chce jíti stejně, jako životem…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 98-100)[234]

Zatímco Manfred ženy sarkasticky odbývá, Marcel jimi bytostně opovrhuje, jsa přesvědčen o duševní méněcennosti ženy a jejím naprostém ovládnutí tělesností: „Žena je soustředěna na nejnižší pohlavnost. Každý muž je v jejích očích k tomu, by ji vulgárně miloval, neboť optimismus ženy záleží v tom, že byť byla sebe starší a ohyzdnější, stále věří ve svou neodolatelnost. Fantasie a pohlavní představy i nejctnostnější ženy jsou v tom vzhledu málem tak odporným divadlem, jako jest jím jich vnější cudnost a předstíraná nevědomost. Ničím nelze zabrániti, by se nedomnívala žena, že je žádoucí. I mlčení dovede si vysvětliti, a nelze-li jinak, stane se i jasnovidkou.

[232] „Poslouchal jsem vás… Vášnivě jsem vás stopoval. Všichni lidé mluvili ke mně dosud cizí řečí, vy a váš přítel jste mluvili ke mně řečí srozumitelnou, řečí mou. Proto jsem šel za vámi. Jsem z téhož světa, jako vy. A vaše tajemství je mým tajemstvím.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 61

[233] „Máte, Francisi, dvojí bytost v sobě, aniž o tom víte, a jest mi obou bytostí těch třeba. Máte fantazii a smyslnost. Jste básník a žena. Ty, jež jsou jen ženami, se mi hnusí. Jsou to bytosti bez fantazie: obmezují muže na reálné, strhují jej na zemi. Ať činíte, co chcete, žena se nikdy nemůže stát něčím hlubším, než ženou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 25-26) Jinoši jsou také takovou silnou bytostí přitahováni, např. anonymní *jinoši* z prózy *Legenda o kouzelníku Šimonovi* obdivují blazeovaného mága Šimona, přehlížejícího své současníky a opovrhujícího davy obdivovatelů: „Ale čím zjevoval se častěji posměšek na jeho rtech, tím více se vzmáhala mezi lidmi vážnost k němu, a tím více rostla vášeň jinochů k jeho osobě.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1911b: 76)

[234] Když Karásek adaptoval text své hry pro divadelní inscenaci v Národním divadle, postavu Angela zmužnil: „Poměr Angela k Isabelle založil jsem eroticky také s jeho strany, čímž figura toho pážete stala se nyní také mužnější, než je v básni a také v historii (Merežkovský ve „Vincim“ podržel bezpohlavní páže, jako bylo v mé původní versi. Ale pro divadlo bude Angelo – muž plastičtější a nebude aspoň výtek, jako se činily, nesprávně, Damidovi).“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Jaroslavu Kvapilovi (LA PNP, fond Kvapil, Jaroslav)

Když se odvrací muž od ní, žena není nikdy přesvědčena o jeho hnusu, ale pouze o jeho slabosti. Žena se neprohlásí také nikdy za přemoženou, leda je-li u cíle. Je silnou, cítí-li se nejistou. Do mdlob padá jen, cítí-li se silnou. Žena uzákonila všechny ohavné neřesti, od hlouposti zamilovanosti až po nevkus manželství. Diskutovati se ženami jest vždy jistým druhem duševního incestu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 140)

Nejen tímto postojem k ženě, ale rovněž individualismem a nevůlí přizpůsobit se společnosti se zmíněná trojice *mágů* z Karáskovy románové trilogie vztahuje k pojetí mága z Péladanova pojednání *Umění stát se mágem*, duchovního, etického a estetického plánu individuálního růstu, kultivace duše;[235] nicméně současně tyto hrdiny, z nichž Manfred je okultista, Adrian hermetik a Marcel stoupenec (duchovně nedefinovaného) zla, od této koncepce vzdaluje její katolická podstata. Péladan ve svém rosenkruciánském *katechismu* trasuje cestu k dokonalé existenci, přičemž adepty varuje před znevolněním vlastní tělesností i před asimilací se společností a jejími mechanismy a konvencemi.[236] Péladan sice nezakazuje svým žákům kontakt se ženou ani manželství[237] (na rozdíl od přísně odmítaného smilstva), ale doporučuje cudnost a zdrženlivost v kontaktu s nimi, poukazuje na charakter ženské sexuality: „Žena nikdy neodlučuje svůj zájem od svého citu, svůj osud od svých lásek. [...] Její přirozenost ji nutí používat svůj jediný prostředek činnosti – pohlavnost, protože si chce muže zachovat. [...] nežádej na ženách víc než rozkoš zraku, podívanou půvabu, a pokud můžeš, dosáhni přátelství. Jedině tak je tato strašná odpůrkyně odzbrojena a stává se pro tebe příznivou. [...] co může žena poskytnout nejdrahocennějšího, není ona sama, ale její přízrak.“ (PÉLADAN 1997: 34-35)

Lhostejnost mužské individuality k ženě tematizují i četné soudobé malby s motivem svádění a pokušení[238] (například *Cyklus o dobrodružném rytíři* a *Pokušení* Jana Preislera[239] či *Biblioman I* Františka Kupky), na nichž je většinou mladík či muž sváděn

[235] „Ptáme se, jaký účel má život. Pro myslícího člověka není než příležitostí a prostředkem k vytvoření mistrovského díla z toho kusu duše, který mu Bůh dal zpracovat.“ (PÉLADAN 1997: 17)

[236] „Bratře můj, neposlouchej svou dobu a svou zemi, ale buď poslušen Věčného a světla, z něhož jsi vyšel. Rozuměj, všechny cesty této chvíle jsou cestami zatracení. Roztrhej společenskou smlouvu, jinak nikdy nedospěješ k úplnému rozvoji své věčnosti. “ (PÉLADAN 1997: 38)

[237] „Rozlišuj v mé myšlence dobře to, že jako apoštol považuji svobodný stav za vyšší než manželství a schopnější individuální dokonalosti. Nicméně manželství zůstává jedinou formou lásky slučitelnou s magií. Manželka má větší cenu než milenka, podle zákona, o němž jsem se již zmínil, že totiž žena sleduje svůj životní zájem od toho okamžiku, kdy miluje. Svátostné spojení, které sjednocuje její osud s tvým, ji odzbrojuje.“ (PÉLADAN 1997: 51)

[238] Tímto námětem se zabývá Lenka Bydžovská ve studii *Kódy svádění*, viz BYDŽOVSKÁ 1997.

[239] Oproti tomu Jan Preisler zachytil mužské sblížení v triptychu *Vánek a vítr*, v jehož centrálním obrazu rámcovaném poli s dekorativními kompozicemi éterických ženských aktů, rozevlátých drapérií a rostlinstva, znázornil dvě mužské postavy svorně horizontálně proplouvající neprodyšným vegetativním

jednou či více ženami, jichž si nevšímá, plně zaujat svým ideálem (o oddanosti snu svědčí jeho pohled mimo zdroj pokušení (např. mladíkova soustředěná četba na zmíněné Kupkově malbě), ba dokonce odhled od dění na obraze, což je ovšem charakteristické jinošské gesto (např. rytíř z Preislerova *Cyklu o dobrodružném rytíři* hledící „z obrazu“).[240]

Příkladem přátelství věčného a obráceného jinocha je vztah zachycený v divadelní hře *Cesare Borgia*. Karásek v ní zachytil konflikt krutého individualistického aristokrata Cesara, stoupence hédonického pohanství, který své mocenské touhy vztahuje k ideji obnovení římského impéria, a jeho politických odpůrců, představitelů katolického duchovenstva, mezi něž přichází Cesarův antipod – řeholník Angelo (ve skutečnosti Giorgo z Medici) pomstít smrt svého otce, jíž je Cesare vinen. Zatímco biskupové jsou vylíčeni jako pokrytci (ve skrytu se Cesara obávají a hanobí jej, na veřejnosti jej velebí a oslavují; sami přitom usilují o moc – o papežství), Angelo je upřímně oddán své pomstě a svůj nepřátelský postoj nezastírá ani před ním. Angelův vzdor také posiluje jeho duchovní zkušenost: je oddaným žákem dominikánského řeholníka Girolama Savonaroly a stoupencem askeze. Cesare[241] jej ovšem nadchne svou silnou osobností, mírou své touhy po společenské proměně a pohanskou vizí a Angelo od pomsty upouští a Cesarovi se vyznává z lásky a obdivu,[242] a i ten mu přátelství opětuje. Když je v závěru hry Cesare (opouští svou velkou státnickou ideu, uvědomuje si její zbytečnost

---

světem, z nichž jedna je jinošská (*vánek*) a druhá mužná (*vítr*). K různým výkladům této práce srov. WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 34-40. K tématu ženského svádění, rozvedeného do mnoha variant, se Preisler vrátil ještě několikrát, srov. např. BYDŽOVSKÁ 1997. Na některých dalších Preislerových pracích je ženská figura (konfrontovaná s jinochem) odhmotněna a nabývá výrazně alegorického významu (například roční období *Jaro*, *Rozsévač*) nebo vtěluje duši (*Ilustrace k básni Jana Nerudy*). V těchto případech tedy k aktu svádění nedochází.

[240] Karásek zachytil takové usebrání v próze *Smrt sábské královny*: „Marně libovonné keře ve zlatých koších dýchaly k němu své vůně. Šalomoun ztrnule hleděl v dáli, ač neuvědomoval si ani chabě skloněných větví sykomor nad vodní hladinou ani melancholického letu ibisův.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1919b: 10)

[241] Oproti Angelovi je Cesare charakterizován výrazně mužnými rysy: „V tváři Cesarově je cosi tvrdého, temného, její krása je chladná, nehybná. Postava vysoká, širokých ramenou, je plná síly a vzdoru. Husté vlasy se rozlévají ve vzpurných kadeřích zpod sametového biretu. Zřítelnice očí se zdají jako ze žlutého bronzu. Pronikají vším, ale nezrcadlí žádného dojmu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 28)

[242] „Cesare, ty jen to víš, / Ty jediný, proč ruka klesá má… / Ty jediný… neb tebe miluji / Tak divnou láskou, chladnou, z mramoru, / Jež skoro nenávisti podobna, / A přece láskou je. Když dotkneš se / Mé duše náhle hrdým pohledem, / Jak labuť břehu bílou perutí / Se dotýká, já mrazem chvěji se. / Té chvíle cítím, že jen vraždit znáš, / A ruka sahá chvatně po kordu… / Však když z tvých očí plamen vyšlehne / Jak temný oheň, jako žlutý blesk, / Jenž páliti chce – když v nich náhle zřím / Lesk touhy, mocné věci stvořiti… / Imperium! tvou slávu vidím v nich, / Tvou velkost: nelze, nelze vraždit, / Co k slávě zrozeno jest od věků…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 78) Rysy erotického citu měl i Angelův vztah k Savanarolovi: „Jak miloval jsem ho! A teď jsem sám! / dřív život byl mi jako barevný / A světlý zázrak vymalovaný / Na okně zlaté kaple… Nyní však / Bez barev, tmou je, pouští zoufalou…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 23)

ve světě, jímž opovrhuje) přepaden, Angelo se jej snaží zachránit a umírá ranou určenou svému příteli, který však také nakonec zahyne ranou do zad.

Podobnou fascinaci věčného jinocha silnou mužskou individualitou zachycuje i román *Ganymedes*, odkazující svým názvem k starořeckému mýtu o krásném jinochovi, kterého unesl Zeus v podobě orla, a učinil jej svým číšníkem.[243]

Román líčí posedlost věčného jinocha Radovana tajemným mužem (obráceným jinochem) Adrianem Morrisem, jenž jej přitahuje svou výjimečností a mužností. Morrise a sochaře a magika Jörna Möllera naopak přitahuje androgynické jinošství. Möller dokonce usiluje o vytvoření jinošského golema, který by mu byl přítelem: „Představte si, že tedy třebas já […] vymodeluje sobě pro radost podle živého modelu krásného GANYMEDA - - tak krásného, že se mi až dech bude tajiti, až se stanu z jeho tvůrce pouhým jeho pozorovatelem… A představte si, že si pozměním oživovací formuli rabbiho Jehudy Lva tak, že nebudu svého Ganymeda-Golema nazývati sluhou, ale svým přítelem, svým pánem, že mu řeknu: „*Pozdvihuji tebe k životu z mrtvé hlíny, ne abys mi sloužil, ale abych já tobě sloužil… Budeš mi přítelem a budu hleděti v tvé jasné oči, abych v nich četl tvá přání, a čeho si budeš přáti, budu konati pro tvou radost. A abys mne miloval, učiním vše, čeho si žádáš, a byť to bylo přání, abych pro tebe šel ohněm, proplul vodou nebo vrhl se s věže.“* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 58-59) Prvek trpnosti v jeho promluvě signalizuje, že i on je věčným jinochem, po celý život marně hledající ideální přátelství, jež nakonec promítá i ve svou okultní praxi. Vlastní sochařská práce a oddanost snu (stvoření jinošské sochy) nakonec převáží nad umělcovým citem k mladíkovi a objektem jeho vášně se stává opět jeho golem, jemuž nakonec obětuje svou životní sílu.

Přátelství věčného jinocha s jinochem obráceným je v Karáskových prózách vztahem iniciačním:[244] věčný jinoch je adeptem, mág mistrem, zasvětitelem.[245] Cílem iniciace přitom může být například osobnostní prohloubení či rozvinutí introspektivních schopností. V *Románu Manfreda Macmillena* je takový poměr hlavních hrdinů podpořen různými magickými motivy, především několikerým zdůrazněním

[243] Srov. JULLIAN 1975: 237.

[244] Srov. krétský iniciační rituál, který spočíval v jinochově dvouměsíčním soužití se starším mužem (viz CAMBIANO 2005: 87).

[245] Tento iniciační poměr je ve všech románech dále problematizován přítomností další postavy (Walter Mora, Oreste Contarini, Jorg Möller), vloženým narativem uvádějícím do příběhu další osobnost (Cagliostro, Maria Madeleine de Brinvillier, Jehuda Löw) a synkrezí role zasvětitele a zasvěcovaného (např. v *Ganymedovi* Adrian zasvěcuje Radovana a je současně zasvěcován Möllerem). Podrobnou analýzu podávají SMOLKA 1997 a LISHAUGEN 2008.

hypnotického zraku zasvětitele[246] a jeho tajemným vztahem k neznámému dvojníkovi, který zpřítomňuje ohrožení jeho individuální svobody. Ačkoliv toto zasvěcení není přísně ritualizováno, sbližuje je s přijímacími obřady v tajných společnostech a řádech sejmutí iniciátorovy masky:[247] před Francisem přestává být Manfred Macmillen dandym, odkrývá mu své nitro a vysvětluje podstatu své masky, odhaluje se jako zranitelný a vkládaje obrannou moc do rukou zasvěcovanému. Prostředkem iniciace je tedy mistrova zpověď. Po jejím vyslechnutí[248] Francis rozpoznává, že se s ním udála proměna: „Cítil jsem, že Manfred dovedl jediným pohybem, magickým gestem zasvěcencovým, vzkřísiti ve mně bytost, jež v nitru mém dosud dřímala utajena. Sám jsem teď byl někým jiným. Manfred dával mi nové pocity, pocity, jež byly mimo život a jež přece hlouběji mi odkrývaly tajemství života, nežli všechno, co jsem dosud žil." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 44)[249]

2. 3. Věčné jinošství Jiřího Karáska ze Lvovic

Jiří Karásek ze Lvovic k sobě vztáhl symbol jinocha především prostřednictvím zdůrazněné autobiografičnosti *Ztraceného ráje*.

---

[246] Např. „Dívali jsme se dlouho mlčky na sebe. Manfred mne pokrýval svými rozkazujícími, hrdě silnými pohledy, z očí, jež se rozevřely, že vypadaly jako nesmírné." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 25) nebo „Stín řas pod dechem jeho citu zdál se temniti a jasniti. Zraky zvětšovaly se a zmenšovaly pod akcentem slov, se rtů se řinoucích. Byly jako rytmovány pocity nitra." (ibid.: 44)

[247] Srov. NAKONEČNÝ 2007: 70-71.

[248] Podobně i Angelo je iniciován Cesarovými konfesijními promluvami. Srov. např. jeho reakci na první promluvu: „Jak chvěji se! Tak krásný, krásný byl! / Tak mocný! Pohledy mé ztrácejí / Jas vedle něho! Být jím milován, / Proč pro takový osud duše má / Se nezrodila?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 42)

[249] Iniciační ráz má také přátelství Viktora Šonského a Jarolíma Juřena ve *Ztraceném ráji*, které je konstruováno podobně jako přátelské svazky v *Románech tří mágů*: na jedné straně formující individualismus dominantního, mužného ducha, na straně druhé dobrovolně se podmaňující pasivní jedinec. Juřen je od první zmínky charakterizován jako mág: jeho jméno i písmo působí (ještě před osobním seznámením) na Viktora i jeho matku magicky a stejný efekt má i jeho vitální vzhled a jeho četné vyznavačské úvahy (např. „Miluji život, tak jak je. Miluji svět, modré nebe i bouři ohýbající lesy. Miluji lidi, dobré, slabé, trpící i lidi zlé, tmavé, silné. Miluji ctnost i neřest, ptáky i hady, hudbu zlatých houslí i vzkřiky opilců, strom, jenž shazuje poslední švestku v září, i pohyb hučícího stroje v špinavé, olejem páchnoucí továrně." KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 278). První kontakt Viktora a Jarolíma také připomíná magické sbližování hrdinů *Románů tří mágů*: „A podíval se [tj. Juřen] najednou na Viktorku rozšířenými a pronikavými zraky, a Viktorka měl dojem, že v jejich hloubi hoří černé ohně. […] Opravdu – nyní poznával Viktorka, že Juřen viděl v něm všechno, čím byl. Cítil sílu jeho pohledu, pod nímž duše vydávala své tajemství jako kovadlina jiskry pod bušícím kladivem. Viktorka měl v duši záhadu, o níž ani mamce nikdy neřekl, záhadu, pro niž myslil, že jest jediný na celém svět, kdo je takový… Ale Juřen prohlédl tu záhadu Viktorovu. […] Juřen přišel za Viktorem do kuchyně. Ptal se ho, proč utekl. Chopil se mocně jeho slabé ruky a přitáhl jej k sobě zase do pokoje. Viktorka se podíval Juřenovi znova do tváří, se silnými stopami holených vousů, tváří snědých, s pokožkou promodralou. Juřen měl teď pro Viktora jiný pohled, příjemně magnetizující a opřádající chlapce důvěrou." (ibid.: 277-278)

V románu vymodeloval symbolickou postavu věčného jinocha, vyvrženého z dětství sexualitou, jejíž nestandardnost[250] jej vzdaluje celému světu a uzavírá v jeho jinošství, zabraňujíc mu v dozrání do mužnosti či do dospělosti. Spolu s krizovou dimenzí jinošství však *Ztracený ráj* akcentoval také jeho rozměr estetický. Vedle toho, že se Viktor neztotožňuje s konvenčním světem dospělých, nepřistupuje na jeho kompromisnost a vzdaluje se jeho neestetickým a neetickým standardům, uchovávaje si svou jedinečnost a realizuje se v intimní básnické tvorbě, je v díle explicitně připomenuto řecké pojetí jinošství, když je Viktor přirovnáván k řeckému jinochovi:[251] na střední škole vypadá jako ještě jako „antický nedozrálý eféb." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 258)

2. 3. 1. Jinoch v agónu: jinošství vítězící i tragické

Když psal Jiří Karásek ze Lvovic Františku Pražákovi již zmíněný komentář ke *Ztracenému ráji*, v němž autobiografický aspekt svého románu zastřel, podotkl, že v gymnazijních letech byl *řecký eféb* jeho vzorem, jemuž se snažil co přiblížit alespoň jazykově: „Já ovšem podnes miluji řečtinu a rád čtu v originále Homéra, ale to není zásluhou toho pana profesora, nýbrž výsledek svéhlavosti chlapce, příštího básníka „Endymiona", jenž si řekl: „Chci-li být v životě řeckým efébem, musím hovořiti efébskou mateřštinou, jazykem Anakreonta a Saphy, a soukromě, mimo školu, ale s tím větší láskou se dal do studia řečtiny, oceňuje její krásy a pohrdaje partikulemi učeného odborníka." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1946a: 81)

Tím, že Karásek označil jako životní ideál svého mládí *eféba*, tj. „právě dospělého jinocha", „dosahujícího dospělosti" (SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 178),[252]

[250] Výrazem i příčinou hrdinova celoživotního cizinectví je právě porucha pohlavní identity, oscilující mezi homosexualitou a transsexualitou. Pohlavní odlišnost většiny Karáskových jinochů může být charakterizována pojmem *ideová homosexualita*, užitým Sigmundem Freudem při charakteristice Leonarda da Vinci ve studii o malířově dětském snu (viz FREUD 1997b: 123, 171). Freud sice *ideovou homosexualitu* nedefinuje, nicméně z textu zhruba vyplývá, že jde o homosexualitu sexuálně nenaplňovanou, netělesnou, cudnou, estetickou, duchovní či platonickou, realizovanou „přátelstvím duší" či sublimovanou nějakou nesexuální aktivitou. Současně také pohlavní charakteristika Karáskových hrdinů (především v motivech *třetího pohlaví*) vykazuje výrazné rysy transsexuality, resp. silné femininní mužské homosexuality (srov. BRZEK – PONDĚLÍČKOVÁ-MAŠLOVÁ 1992: 32-33).

[251] K řeckému jinošství viz např. CAMBIANO 2005, ŠÍLENÝ 1947: 86-88.

[252] „[…] v Athénách efébové v 18 letech byli zapsáni do seznamu občanů, ale po dva roky ještě konali přípravnou vojenskou službu. […] Efébové byli první rok podrobeni gymnastické výchově a cvičením ve zbrani (šerm, střelba z velkých praků) i výchově duševní (recitace básní, hudba, zpěv). Jejich bezprostřední představení sluli sófronistai (sófronistés). […] V helénistické době byla efébie rozšířena v celém řeckém světě; trvala obvykle jen rok a ve výchově se v souvislosti se všeobecnou změnou politické situace kladl větší důraz na všeobecné vzdělání než na vojenský výcvik." (SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 178) K pojmům eféb a efébie viz též CAMBIANO 2005: 93-95, ŠÍLENÝ 1947: 42-43, 66.

jinocha iniciovaného, zmužněného vojenskou službou (efébií), vyjádřil svou (tehdejší) identitu s jeho „předstupněm“, s jinochem dosud nedospělým, bytostí, která se ke své proměně teprve blíží. Ideální ráz však mělo již samo řecké jinošství, které řecká kultura oslavovala jako ztělesnění duchovní a tělesné harmonie, kalokagathie.[253]

M. C. Putna v přednášce *Hölderlinův věčný jinoch*[254] konfrontuje řecké pojetí jinošství s jeho tematizací v díle Friedricha Hölderlina a ozřejmuje podstatu této jinošské ideality: motiv jinocha (*Jüngling*) či jinošského vyjadřuje u Hölderlina kvality mládí a síly, vůle k tvorbě a k přeměně (světa), které se současně vztahují k *božskému*, jež v starořecké poezii (především v Pindarových epinikiích) vyjadřují oslavná líčení jinochova boje a vítězství a jež jinoch sám odráží svým klidem, který akcentují jeho sochařská zpodobení.[255]

Putna charakterizuje podstatu řeckého i křesťanského jinošství jako božskou, a to s pomocí pojmu Hanse Urse Balthasara *Gestalt* (v němž se spojuje „dokončenost, dotvořenost, uzavřenost hotového tvaru – a na druhé straně poukaz k tomu, co je uvnitř tvaru a za tvarem, co se projevuje, co – doslova – září skrze tvar.“ PUTNA 2000a: 27). Dokonalým *Gestaltem* křesťanským je Ježíš Kristus,[256] řeckým jinoch, „[…] figura jinocha, vítěze olympijských nebo jiných her. Toho, v němž lidské tělo dosáhlo svého vrcholu, svého „telos“ – zvítězilo v zápase, v agonu, a stává se oslaveným. […] Jinoch je tvar zvěstující vždy více než sama sebe. Jinoch je časné odkazující k věčnému. My, tvorové inkarnovaní, jsme vázáni na tvary. Nemůžeme pochopit božské jinak než skrze tvar. Proto božské - z lásky k nám, chtělo by se dodat křesťansky - na sebe přijímá tvar. A myslí-li Hölderlin v řeckém kontextu, jaký jiný tvar to má být než ten nejdokonalejší, jinošský?“ (ibid.: 27-28)

Hölderlinův (i Pindarův) jinoch je tedy aktivní, bojující[257] a vítězící a následně oslavovaný v početném družném společenství,[258] které Hölderlin vylíčil v básni *Svátek*

---

[253] „[…] krása a dobro. Takový je cíl řecké výchovy […]. Podle smyslu značí „kalokagathia“ tělesnou krásu spojenou s duševní ušlechtilostí v harmonické jednotě.“ (SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 306) Srov. ECO (ed.) 2007: 23-24.

[254] Sousloví *věčný jinoch* je v Putnově studii užito v jiném významu než v této práci.

[255] Srov. HÖLDERLIN 1997: 153-163.

[256] „Tentýž pojem Hölderlin bez okolků přenáší z mytologie antické i do mytologie křesťanské; dokumentuje tím znovu své pevné přesvědčení o hlubinné soubytnosti první s druhou. V […] ódě Friedensfeier, Svátek míru, je Jüngling – sám Ježíš Kristus. Invokací „O Jüngling“ zve básník Ježíše k hostině všech blažených – oněch „věčných jinochů“ od přirozenosti, tedy olympských bohů, ale i lidí, kteří jsou ve chvíli blaženého společenství božským hodovníkům rovni […].“ (PUTNA 2000a: 25) (Putna také poukazuje na Hölderlinovo jinošské pojetí Jana Křtitele.)

[257] Tomu také odpovídají Hölderlinovy oslavy Achillea, viz HÖLDERLIN 1997: 75-76.

[258] „[…] oslava v užším smyslu: samo slavnostní shromáždění svobodných mužů, jejich účast, jejich [...] „spoluslavení“. Kontrapunktem k obrazům zápasu je proto v Pindarových epinikiích evokace tohoto

míru jako hostinu (čili symposion – *Gastmahl*), na níž se setkávají jinoši pohanští i křesťanští, jimž vévodí Kristus.[259]

Různé podoby jinošského klání ve starověkém Řecku v sobě spojovaly aspekt fyskulturní i iniciační, jak zdůrazňuje Giuseppe Cambiano (CAMBIANO 2005: 89-90). Přímé souboje (např. pankration) a závody v konkrétních atletických disciplínách rovněž individualizovaly: jinoch bojoval sám za sebe, reprezentoval a zdokonaloval své jedinečné schopnosti a radost z jeho vítězství s ním sdílela celá jeho obec,[260] a podobně tomu bylo i u soutěží v múzických disciplínách.[261] Agón, zápas, který jinoch podstupoval, odkrýval jeho sílu, schopnosti a jedinečnost. Jeho vítězství pak bylo oslavou jeho osobnosti.

Řecký jinoch a eféb, vitální bytosti niterné i tělesné síly a krásy,[262] přibližující se plodné mužnosti a oslavované přátelským společenstvím (domovem – vlastí), kontrastovali (přes příbuznou touhu po novém světě, po obrození) s máchovským osamoceným, vyhnaneckým a bludným jinošstvím (orientovaným k hvězdnému, nadzemskému ideálu a poznamenaným vědomím zemské pomíjivosti),[263] které Karásek ve svém díle tematizoval především. Harmoničnost a temperamentnost řeckého jinošství mu sloužila jako estetické východisko (plastický obraz vítězící krásy), které varioval nadřazením krizového prožitku nad pocit štěstí. Estetickou kvalitu již nenesl klasicistní obraz harmonie a dokonalosti, ale romantický výraz rozporné, svářlivé existence, což také připomínalo Poeovu teorii o blízkosti krásy a smutku: „Když jsem tedy uznal Krásu za svůj obor, další otázka se týkala tónu, jímž se nejsilněji projevuje - a tu jsem ze

společenství: Jsme spolu. Byli jsme svědky nádherného výkonu a nyní se můžeme těšit z přítomnosti božského vítěze. Setrvávejme v této blaženosti, neboť je to jedna z vrcholných chvil lidské existence.“ (PUTNA 2000a: 29)

[259] „Je blíže k závěru […] titulován „Jüngling, Fürst des Festes“ – „jinoch, kníže svátku“.“ (PUTNA 2000a: 29)

[260] „Aristokratický boj v archaické době byl zkouškou individuálních hodnot, zatímco v ozbrojeném hoplítském boji se rozhodujícím prvkem stalo šikování a spolupráce. Závody do jisté míry pohlcovaly onu individuální soutěživost, která ve válkách již chyběla nebo byla vedlejší. Jejich cílem nebylo dosáhnout nejlepšího výkonu, nýbrž individuálně vyhrát nad soupeři a podělit se o slávu z vítězství s vlastní rodinou a městem.“ (CAMBIANO 2005: 90)

[261] Srov. ŠÍLENÝ 1947: 86-88, 113, 116; SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 18.

[262] Harmonickou jinošskou krásu Karásek oslavil v sonetu *Sicílie* ze sbírky *Písně tulákovy o životě a smrti*, v níž tento italský ostrov zachytil jako prostor věčně uchované antiky: „Zde stejně jinochů zřít opálená těla, / Jak v dobách antiky, jichž kouzlo ožívá, / […] // Zde tisíciletí jest jako vteřina, / Zde láska tutéž hru vždy znova počíná, / A nahost stejně vždy svou věčnou krásu křísí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 39)

[263] Jistou starořeckou obdobou osamocené a krizové jinošské fáze byla iniciační hra kryptaeia, „[…] která se týkala pouze elity efébů a jednotlivci ji provozovali izolovaně, nikoli ve skupině, za těžkých životních podmínek pod širým nebem, bez oblečení a potravin, vyzbrojeni pouze nožem. Ve dne se museli skrývat, aby je nikdo nepřekvapil, a v noci pak podnikali skutečné policejní akce proti heilótům [...]. [...] Byl to dramatizovaný moment opuštění dětského života a přípravy na válku.“ (CAMBIANO 2005: 86-87) Srov. SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 330.

zkušenosti věděl, že je to tón smutku. Krása jakéhokoli druhu v nejsvrchovanějším rozvoji pokaždé dojímá citlivou duši až k slzám. A tak je smutek ze všech básnických tónů nejoprávněnější.“ (POE 1972: 41)

Ztepilá figura jinocha se v této Karáskově variaci hroutí pod tragickým prožitkem marnosti a neuspokojení, pod opakovanými prohrami. Tato proměna je nejzřetelnější při tematizaci řeckého jinošství[264] v básnické sbírce *Endymion* z roku 1909.[265] V ní se Karásek přiblížil klasickému *božskému* pojetí řeckého jinocha[266] jen ojediněle. Ústřední téma sbírky odkazuje k máchovskému jinošství. Svár mezi pozemšťanstvím (telurickou pomíjivostí) a nebeskou (stelární, lunární) věčností je vtělen do hlavního motivu sbírky, symbolické postavy Endymiona,[267] mytologického jinocha, pastýře, jehož milovala Seléné, bohyně Měsíce. Rozporný postoj k těmto dvěma (různě hodnoceným, oslavovaným i zatracovaným) silám, zpravidla vrcholí oslavou jinošského platonismu a přátelství, případně přáním alespoň kratičkého senzuálního či tvůrčího naplnění.

Báseň *Endymion* je dramatický monolog bájného jinocha, apostrofujícího měsíc, který je oproti selénskému mýtu charakterizován mužskými atributy.[268] Jinoch vyzývá měsíc k vystoupení na oblohu, vyznává se ze své fascinace jeho chladnou, nadpozemskou

---

[264] Nadčasovou přitažlivost a podnětnost řeckého jinošství připomněla hned úvodní věnovací báseň (nejmenovanému dedikantovi): „V tom městě smyslném, kde z doby Canaletta / V paláci opryskléms stín ještě straší v tmách / Těch, jichž jsi pravnukem, šlechticů v parukách, / Pod smavým Erotem, jenž věnce z růží splétá, // My sníme skloněni o dojímavém příští / Všech lásek nemožných, jež nikdy nepřijdou, [...] // Svou krásou podoben jsi Alkibiadovi, / Však v stilu rokoka, jenž mdle zří v půvab nový [...] // Dech heliotropu teď cítě vát z tvých vlasů, / Já myslím vášnivě na dandyho z těch časů, / Kdy žila antika, a mládí bylo vším…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 5)

[265] Miloš Marten ve svém kritickém eseji o této sbírce nazvaném *Smutek krásy* vytkl jako estetickou podstatu této knihy rozpor mezi touhou a možností, který zakládá bolestně krásný, melancholický stav, jenž charakterizuje lyrické hrdiny těchto básní: „Touha stvořiti krásu, opojení stvořené krásy – a naproti tomu temná, rozkošná i bolestná úzkost procitnutí, v níž všecka hořká vůně, všecka marnost i tíha života stoupá do duše, opuštěné snem, a houstne v ní v mučivou mlhu: v této rozechvělé notě *pohanské tesknoty* [...] tkví pro mne motiv a smysl této knihy. […] Pod neustálou snahou o krásu, která činí básníka malířem imaginárních portrétův o závratně čistých profilech, se tají nevysychající černé prameny melancholie, marné touhy, zoufalého vědomí nicoty. [...] Smutek krásy… toť symbol „Endymiona“. Onen smutek, který obestírá nejopojnější přeludy, nejvášnivější sny básníkovy. Krása je zde proniknuta dechem marnosti, její barvy jsou rozžehnuty o nejžíravější plameny bolesti.“ (MARTEN 1908-1909: 415-424)

[266] Například v básni *Alkibiades*, v níž je ovšem řecké jinošství také aktualizováno, byť opačně než ve většině básní sbírky; báseň portrétuje blazeovaného *antiky dandyho*, povýšeného nad současnost, vzbuzujícího krásou závist u bohů, vítězícího v závodech a oslavovaného zástupy: „Však o závodech ukaž svou sílu zrakům Řeků, / Své tělo nahé povznes v jich heroické sny… / Ať celá Hellas šílí před mužností tvých vděků. / Pak pohrdaje slávou, jdi domů lhostejný.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 37) Asi nejvěrněji tematizuje řecké pojetí jinošství Karáskova pozdější báseň *Antické jitro* z *Triptychu o životě a smrti* ze druhého vydání sbírky *Sexus necans*, v níž plavající jinoch symbolizuje počátek života: „Jak oranž voní vzduch, a jitro v mladém luhu / Má oči jinocha, jenž osmahlé své tělo / Do vody ponořil a v dlouhém stříbra pruhu / Teď pluje po slunci, jež v proud se rozhořelo. // Vše, co chceš, je teď tvé, vše, co tvé nitro snilo. / Fialky v kadeřích, jsi bůh teď, krásou zpitý. / Jak listí na větvích, jež uschlé z loňska zbylo, / Se zdají včerejšky, dnů zašlých mrtvé city.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1921c: 49) K tematizaci antiky v české dekadentně symbolistní poezii srov. STIEBITZ [1931].

[267] Srov. ZAMAROVSKÝ 1982: 124-125, JIRÁNI 1914.

[268] K různým mytologickým aspektům Měsíce srov. ELIADE 2004: 165-194.

krásou, která zastiňuje vše pozemské, a zdůrazňuje jeho příbuznost se smrtí a věčným zapomněním: „Ty, jenž jsi Spánku druh a spřízněn se Smrtí, / V tvých očích, zhloubených v stín zlata zelený, / V tvých vonných kadeřích, nad jantar temnějších, / Chci všeho zapomnět, co zbylo v zpomínce / Mi z rodné Elidy, ze všech her mládí. // Ty věčně blouznící a osamělý vždy! / Svět celý utichne, když matným jiskřením / Jak bourec hedvábím jej zvolna opřádáš. / Jen věčnost hovoří, jde nocí její hlas, / Z propasti hučivě zaznívá v dáli…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 28) Měsíc tak symbolizuje zklidnění, bezbolestnou stálost, věčné nehybno, osvobození od těla, pozemské tíže a paměti. Jinochův vyznavačský postoj prozrazuje touhu po podobné proměně, po produchovnění a zkrášlení života, po odvratu od hmotného světa a neuspokojivého pozemského přežívání, jemuž v mýtu (resp. v jeho různých obměnách) odpovídá Endymionův věčný spánek.

Jinoch od vysněného přátelství s měsícem očekává iniciaci: touží se přiblížit podstatě věčnosti, ztělesněné nedosažitelným měsícem, a proměnit se: „Ty lovče, který v tmách pneš svůj luk ze sloni, / Mne poraň! Rázem ať v tvé klesnu náručí, / Tvou silou poražen jak sněhu lavinou. / Neb chlad tvůj miluji, tvé moci hlubinu, / V niž strhneš každého, jejž ve snu líbáš. // […] // Můj osud určen jest jen pro tvé zajetí, / Pro trýzeň mučivou […] / Jen s tebou magicky jsem navždy spojen. // A s tebou putuji, ač nikam nedojdu. / Pod tvoji osudnost k tvým tajům nevnikám, / Jak pod led nevnikne ke dnu mdlý paprsek. / Sen mrazný, vyhnanství v polární končiny, / Tak tebe miluji, tebou tak zmírám.“ (ibid.: 28-29)

Svár mezi hvězdnou přitažlivostí (touhou po věčnosti) a láskou k zemi (skutečnému prožitku vlastního lidství) tematizují i další básně, a to i za využití příbuzných motivů (které nejednou intertextově odkazují na poezii Otokara Březiny[269]): „Já bledě spřízněný s paprskem měsíčným / A smutkem věcí všech, jichž marný půvab míjí…“ (ibid.: 11)

[269] Takový je například motiv němé přadleny, který ovšem rovněž odkazuje k starověkému symbolu přadlen osudu. Srov. Karáskův verš „Tma, němá přadlena, žal tkala v touhu mou,“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 9) s Březinovým „Samota, přadlena němá, ve vychladlé síni sedne ti k boku / a v tváře tvé, blednoucí, ponoří zraky své ztuhlé a skelné, […].“ (BŘEZINA 1975: 33) Karásek tento motiv varioval ještě později v básni *Noční píseň* ze sbírky *Písně tulákovy o životě a smrti*: „Přadleno marná, zastav práci svou, / Bez zvuku, v mrtvu, chci se poddat tmám, / Chci slyšet, až se dveře otevrou, / Jež odtud vedou, nevím, nevím, kam…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 74)
S Březinovu poezií (především dvěma prvními sbírkami) spojuje Karáskův *Endymion* rovněž obdobné usouvztažnění nenaplněného přátelství lyrického subjektu a jeho samoty s kosmem, srov. např. básně *Motiv z Beethovena* z *Tajemných dálek* nebo *Proč odvracíš se, ó Slabá* ze *Svítání na západě*.

Rozpor mezi oběma světy (a souvisejícími životními orientacemi) je v jiných básních (např. v *Tíze věčnosti*) rozřešen i opačně, ve prospěch zemských prožitků: věčnost vtělená nestárnoucími hvězdami přitahuje lyrický subjekt svou krásou, ale současně jej děsí svou osamoceností, a subjekt tedy proti ní upřednostňuje plně prožitou chvíli, erupci pozemské vášně: „Jak hvězdy vyvolil jsem věčnost dráze své. / Jich stáří netkne se, ni změny pro ně není, / Jdou tiše azurem, křišťálně mrazivé. / Kdo věčný býti chce, ten zvolil osamění.// […] // Jak z číše omamné, v níž rozkoš krve vznítí / Žeh vášně, raději chci život chvíli píti, / Než v marných paprscích jít k věčnu samoten." (ibid.: 9)

Motiv jediného okamžiku, chvíle či díla, které by vyvážily prázdnotu celého života a vyrovnaly se i věčnému, spanilému klidu, přitom patří mezi leitmotivy sbírky, např. Francesca da Rimini dychtí po jediné noci s milovaným Paolem („Stíny padly, Paolo, v mou duši. / Jediná noc ať mne s tebou spojí […]." ibid.: 46) a lyrický subjekt básně *Vyhnanství* touží vyvážit smutek svého domova jediným silným prožitkem vlastního umění („Jsa zrozen v zemi tisů, v niž smutek věčný leh, / Svůj celý život toužím v kraj plný jasu jíti […] // Jen jednou zpít své smysly! Jen jednou stvořit dílo, / V němž vířila by radost a krve prudký nach!" ibid.: 44).[270]

Půvab pomíjivosti spočívá také v tom, že spiritualizuje lidskou zkušenost, tj. očišťuje poznané od jeho „skutečnosti" (od všeho, co vnucuje jeho hmotná danost – od tělesné přítomnosti, tvaru…), ohlazuje jeho zraňující negativní rysy (v obrazu uchovaném v paměti je idealizuje, estetizuje, re-konstruuje) a umožňuje v něm probudit novou, osvobozenou krásu, obrozující a zesilující jeho niterné, pravé kouzlo.[271] Minulá zkušenost krásy otisknutá do imaginace vzpomínajícího se proměňuje v umělecké dílo, stvořené z představ, věčně krásné a nedílně spojené se svým (snícím) tvůrcem.

Tímto procesem může být očištěna například milostná zkušenost: fyzickému naplnění je nadřazena platoničnost snového milostného citu. Např. v básni *Pozdní láska* lyrický subjekt poměřuje skončené lásky se stavem lásky probíhající (aktuální). Zatímco u té stávající nachází jen odcizení a lhostejnost, u těch pominulých objevuje půvab nehmotnosti, který umožňuje její snovou transformaci vzpomínkou – tělo i cizí (odcizená) duše zmizely, zbyl jen odraz, jejž lze v mysli svobodně a nově variovat či

[270] Takové motivy se objevovaly i ve starších Karáskových básních (např. v sonetu *Incubus* ve sbírce *Sodoma*: „Usínám. Přichází. Je krásný, ale temný. Milenče, / Stíne Propasti, jejž jsem vzýval, odumřev světu, / Já, počatý pro tuto jedinou hodinu, předurčený Tobě […]" KARÁSEK ZE LVOVIC 1895c: nestr.) a rezonovaly s touhou po plném životním prožitku, která musí čelit převažující šedi (*spleenu*) skutečnosti.

[271] „Již nechci od tebe, jen bys mne s něžností / Tak smutnou miloval, jak mrtvé milujeme […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 10)

proměňovat: „Vy, jež jsem miloval, jimž srdce mé jest urnou, / Jak zrna v růženci vás v mysli probírám, / Neb měl jsem teprve vás rád v tu chvíli chmurnou, / Když odcházeli jste, kdy měl jsem zůstat sám. // V nach karafiátů když ústa vám se rděla, / Když jste se zmocnili pro rozkoš mého těla, / Jen cizost cítil jsem, žár váš v můj vanul chlad. // Však nyní v samotě, když pavouk spleenu přede / Svá zlata morosní do sítí nudy bledé, / Já nemilován již sním o lásce k vám rád.“ (ibid.: 13) Současně je situace mrtvé lásky shledána stavem mnohonásobně vznícené emocionality a hlubokého prožívání, překonávajících prudkostí stav lásky opětované,[272] která byla již v *Láskách absurdných* hodnocena jako stav, v němž člověk pozbývá své jedinečnosti i svobody: „Absurdnost lásky, chcete lepší důkaz, Francesco? Absurdnost lásky. Každá láska jest absurdní. Znamená odklon *od sebe sama*. A to ne vždy v prospěch toho, kdo je nad nás. Platí skoro jako pravidlo, že čísti s pohnutím dopis ženy, zneucťující vkus stejně, jako pravopis, je totožno s láskou. Neboť okouzlení vylže vše ostatní a dá pudu, jenž hledá skromného ukojení, klam vyšší podstaty.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 15) Prosněná láska sice neposkytuje senzuální rozjitření,[273] ale nezbavuje člověka jeho volnosti a individuality: je prostorem snu, osobité tvorby, fantazie.

Jinošská platoničnost je ve sbírce dále posílena básněmi, v nichž se ženský lyrický subjekt vyznává z lásky k netečnému jinochovi. Například Echo marně oslavuje Narcise nebo Sapfo Faona.[274] Sapfo se ve své promluvě vyznává z lásky k jinochovi, který ji fascinuje svou výjimečnou, androgynickou krásou, jíž se liší od ostatních: „Ne, že je mužem, miluji jej, ale proto, / Že je nepodoben všem mužům svou krásou, / Neboť od tebe, Afrodito, kouzelným darem / Tajemných rostlin obdržel jemné své tělo, / Z něhož vůně dýše jako z kalichu narcisu / Rozechvěná vlažnost balzamického dechu. / Od tebe přijal své ametystové zraky, / Modré jako tma skrytých lesbických jeskyň […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 39-40) Její láska ovšem zůstává neopětována: „Neboť nemiluje dívek. Nevšímavě kráčí, / Když jejich pohledy na něj se zajiskří, / Jako když se

[272] V analýze Garborgových *Umdlených duší* vyslovil F. V. Krejčí podobný postřeh: „Láska, jež z přítomnosti stala se minulostí a vzpomínkou, získala náhle nesmírně na poetické své ceně, zůstala osou myšlének a citů, ale protože předmět její je nyní již naprosto nedosažitelný (ona dívka se provdala), dává tato vášeň denně a znovu cítiti prázdnotu marně tekoucího života, naplňuje jej hořkostí nesplněných snů a straší znavenu duši vyvstávajícími zjevy minulosti.“ (KREJČÍ 1894-1895c: 103)

[273] V *Láskách absurdných* byl tento aspekt připomenut v pasážích hédonistického okouzlení: „Věřme více než lásce přítomnosti bytosti, již milujeme. Milujme ty, jež můžeme objímati, bytosti, jež máme. A ať nás zítra opustí, co po tom? Dnešní polibky jich nám náleží. Karikujme ideál a smějme se mu. Jest iluzorní. Volme býti raději oklamáni smysly než chimérou, jež neexistuje. (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 11)

[274] Karel Svoboda poukazuje, že je v této básni „rozveden Sapfin zlomek 1 D.“ (SVOBODA 1957: 322) K obrazu Sapfo v dekadentně symbolistním umění viz JULLIAN 1975: 250.

rozsvítí nebem zelenavé hvězdy. / Má tajemství v duši, jež ho odlučuje / Od lásky žen, že jako v schránu šperk chladný / Své nitro uzavírá před nimi navždy.“ (ibid.: 40)

V Karáskově aplikaci pojmu *jinoch* se výrazně uplatňoval rys niterné čistoty, netělesnosti, sexuality, poněkud paradoxně se však doplňující se svůdností, provokativností a vitalitou, jak naznačuje mj. i hédonisticky laděná báseň *Vinobraní hříchu*, uzavírající třetí vydání *Sodomy*.[275] Chladný postoj k ženám jinocha vyjímá z davu dospělých a také v jeho osobnosti zdůrazňuje prvek dětskosti. Karásek ostatně tohoto pojmu používal také idealizovaně, právě v tomto významu. Jako „věčné dítě“ charakterizoval Raffaela Santiho, z jehož díla vycítil uchování si dětsky okouzleného pohledu na svět, projevující se idealizací, snivostí, líbezností či něhou:[276] „Podívejte se na jeho vlastní podobiznu a pochopíte: není to muž, je to jinoch, mísí se v jeho rysech čistá sladkost dítěte s půvabnou laskavostí dívky. Nic enigmatického není v pohledu, jímž se dívá na vás. Cítíte jediné: dívá se z těchto zraků duše průhledná, měkká, poddajná, duše, jež jest schopna svrchované receptivnosti, jež je přístupna každému dojmu, zpracuje jej a pak vydává v bohaté, svěží kráse ovlhlé něhou jako fialky rosou. […] Rafaelovo dílo jest jinošské, jest mladé, jest průhledné.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 14-19)

Takto idealizovaný jinoch připomíná obrazy mladých světců-martyrů, jakými byli například svatý Šebestián nebo svatý Jiří. Tělesná čistota, neposkvrnění sexualitou je významným rysem těchto světců, jejichž životopisy zaznamenala například *Legenda aurea* Jacoba de Voragine. Tito mučedníci nepřekročili hranici pokušení a zůstali božími dětmi až do své mučednické smrti. Jejich jinošství odolalo šoku dospívání a utvořilo hráz dospělosti, kterou v tomto kontextu charakterizuje kompromisnost a relativizace hříchu. Jejich největším agónem byla obhajoba jejich víry vrcholící podstoupením mučení, při němž zápolili s bolestí, kterou s Boží pomoci (zázračně) překonali, za což se jim dostalo nebeské slávy. I jejich jinošství je tedy ideálem.

---

[275] „A krásní jinoši jak nasycené včely / Od plátků květinných s rtů prchali žen všech. / Po jiné neřesti se smysly jejich chvěly. / Však marnem hynuli jak větrem máty dech.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909e: 72)

[276] Srov. také použití pojmu *jinošské* v Karáskově eseji o Alfredovi de Musset, v němž je identifikuje s uměleckou poddajností a s podléháním náladám a pocitům (i s absencí tvůrčí kázně): „Vztah Mussetův k ženě zůstal věčně *jinošským* vztahem. Proto, když zmizelo jeho fyzické mládí, nemohl žíti ani jako básník ani jako člověk jinak než bez cíle. V problému díla a života Mussetova nelze hledati než *psychologie mládí, psychické nedozralosti, křehké, jinošské útlosti a nevyspělé citovosti přechodní doby*. Kouzlo je v jeho proměnnosti, v prchavosti jeho emocí, v tom, jak se přetvářejí jeho city z rozkoše v zhnusení, z naděje v skleslost a z lásky v nenávist. Ale to je právě kouzlo vlastní jenom mládí, kdy duše je příliš ještě poddajným nástrojem vnějších otřesů, kdy nedovede je ještě zpracovati s pevnou kontrolou střízlivého rozumu a chladné úvahy.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 46)

Karásek takto pojal například postavu svatého Šebestiána v legendě *Růže svatého Šebestiána*, v jeho osobnosti opět akcentoval *dětský* prvek: „Krásné dívky blouznily o Šebestiánovi, a jinoch na ně se smával s oním vnitřním kouzlem, jež činí teprve krásu krásou. Byl to účinek průzračného, ryzího, dokonalého pohledu, jímž se dívá na svět jinoch, jenž zůstal i přes vnější neřestnost dítětem. Jeho duše byla stále ještě křehká, co tělo již vyspělo v mužnost, podobno jsou krásnému ovoci, smyslným broskvím, oblečeným do zlatého sametu, lákajícím, by se zabořily v ně chtivé zuby.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1911b: 92)

Celoživotní dětskostí se vyznačuje i Viktor Šonský. Jejím výrazem je i jeho poezie, kterou píše jen pro sebe a která je odrazem jeho niterného života: „Viktor stárne, ale jeho srdce dítěte se nemění. Podrobuje se osudu, ale jen vnějškem. V jeho nitru žije stále ztracený ráj dětství. Píše básně, vrací se do minulosti a jde z ní zase do skutečnosti s kořistí dojmů, jako přijíždí rybářský člun podvečer s lovem. […] Tak málo mu stačí k štěstí, naučil se od matky, jež nechtěla nic od světa a všechno měla v sobě, žíti tak, jako ona: postačiti sám sobě. Věděl teď, že musíme zůstati dětmi, abychom mohli žíti, že musíme nésti v nitru Aladinovu kouzelnou lampu, stále rozsvícenou, i v stáří. Děti netuší, že žijí nejkrásnější dobu celého života. Touží, aby byli dospělí. Když je ráj ztracen, teprve všichni poznávají, že je vytoužená dospělost ochudila o všechno.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 334)[277, 278]

[277] V závěru románu je i jeho vypravěč přímo identifikován s *dítětem*, což s ohledem na kontext (zmínku *mamky*) posiluje také autobiografickou stylizaci díla: „Není už mamka a snad brzy nebude ani dítě, jež povídalo tuto pohádku.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: [337])

[278] Na Annu Lauermannové Karásek působil poněkud *dětským* dojmem. Lauermannová tento rys ovšem hodnotila spíše záporně, např. „Doma u večeře byl náš zelený pokoj hrozně krásný. Karásek byl gemütlich zase. Dělá v takové chvíli dojem trochu ješitný, trochu zlomyslný, hrozně zase měkký. Ostrými hranami života jaksi utlučeny oddechující si v příbuzném okolí jako dítě, které konečně po odbitém výprasku sedí pohlazeno, s koláčkem v ruce. Jako pták, který nalezl teplé hnízdo.“ (21. října 1903) nebo „Posledního dne listopadu viděla jsem pana Karáska v Uměl. Besedě. Má na tváři masku – něco se v tom skrývá jako u dětí, které se nemravnostem podávají.“ (konec 1902) Lauermannová shledávala tento rys i u Julia Zeyera: „Měl [Zeyer] obličej jak provinilé dítě, ale jako dítě šťastné nad svým proviněním. Modré oči jeho zářily tak trochu stydlivě a jasně a zdál se být mladším. Začla jsem vyprávět o tom, jaké romány tu kolovaly, když byl odtud, a on se přiznal, že o tom ví. Já řekla: „Víte, předsevzala jsem si, že vás budu pokoušet, pakli budu pozorovat, že to není pravda - tak mám se tázat anebo nemám?“ „Ne, ne, raději se netažte!“, zvolal, ale když jsem vytáhla cvikr a když jsem se na něho ostře dívala, pohlížel mi zase otevřeně na tvář jako dítě, které má za lubem cosi sladkého, tajeného.“ (6. března 1893) či „Prohlížel kresby na psacím stole a zase tak dlouho stál, jako by se nemohl rozloučit, to nejsou energičtí lidé, ti co se tak dlouho loučí - to je ženský způsob.“ (6. března 1893) vše: Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

(Deníky Anny Lauermannové dosud nebyly – coby literárněhistorický pramen – dostatečně zhodnoceny (srov. RIEDLBAUCHOVÁ 1999, SAK 2003). Autenticitu výroků, které Lauermannová zaznamenává, pochopitelně relativizuje jejich nebezprostřední záznam, nicméně celkový ráz těchto zápisků – impulsivnost, improvizovanost, komplexnost, reflexivnost – svědčí o snaze odrazit zachycené události co nejvěrněji, či alespoň zdání tohoto úsilí navodit (eventuelní stylizační záměr zde ovšem ustupuje před snahou o faktickou úplnost). Ke skepsi při výkladu deníkového žánru srov. LENDEROVÁ 2008: 259.

Karáskovo přimknutí k idealizovanému jinošství dokládá i jeho básnické jméno. Namísto otcovského světce Josefa, který byl od křtu jeho patronem, si zvolil světce jinošského. Tuto volbu ještě posílilo Karáskovo pozdější mystifikační tvrzení, že se narodil 24. dubna (tedy v den svátku sv. Jiří), a nikoliv 24. ledna, jak uvádí matrika. Svatý Jiří bývá v křesťanské ikonografii zobrazován jako krásný jinoch vítězící v souboji nad strašlivým drakem. Nový Karáskův patron, k němuž se tímto explicitně přihlásil, tedy symbolizuje vítězství krásy a mládí[279] nad ošklivostí a sužující realitou, symbolizovanou mytickou obludou.[280] Jiří Karásek se ze svých sympatií k svatojiřskému kultu vyznal také v básni *Hymnus ke cti svatého Jiří*, datované dnem světcova svátku roku 1895,[281] nebo v dopisu Arnoštu Procházkovi, v němž mu děkoval za gratulaci ke čtyřicátým narozeninám: „Milý Arnošte, nevím, kdo všechno si vzpomněl na mne v tento neblahý den tím nádherným symbolem mládí a krásy; prosím tebe, poděkuj jim mám jménem za toho sličného sv. Jiří, jejž jsem už dávno toužil si opatřiti a jenž mi tak nečekaně se zjevil. Život prchá, jsem strašlivě smuten, a vše, co jsem až dosud žil a vytvořil, připadá mi tak pustým, tak nicotným. Bože, já cítím, že nedovedu být stár!“[282]

Po celý svůj život Karásek vyzdvihoval mládí jako věk tvůrčí, tázavý, hledající – nad dospělou usedlost navyklých pravd. Je také příznačné, že Karásek své výtvarné sbírky a knihovnu věnoval Československé obci sokolské čili hnutí orientujícímu se na tělesnou

[279] V drobné legendaristické próze *Růže svatého Šebestiána* Karásek oslavuje křesťanství jako příchod věčného mládí, jež ztělesňuje právě svatý Šebestián, uchovavší si svou krásu i přes krutou mučednickou smrt. Nástup křesťanství je v próze zprvu přirovnáván ke stárnutí, jímž oškliví hédonistické pohanství (jako náhle zestárlý se ukazuje císař Diokletián): „Císař nenávidí křesťanův, […] vrhli stín stáří na jeho božské tváře, svými úklady vryly vrásky do jeho jupiterského čela. […]“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1911b: 96) Samo křesťanství však přináší novou, obrozující sílu, nezávislou na tělesnu, které se na příkladu zestárlého císaře, bojícího se o svou moc, odhaluje jako pomíjivé, srov. ibid.: 96-97. Závěr prózy je oslavou Šebestiánova věčného mládí, jehož dosáhl mimoděk – svou láskou a odvahou, již prokázal při svém umučení: „Byla v nich [tj. v růžích, v něž se proměnily rány způsobené šípy a krev] Šebestiánova duše. Vůně věčnosti, vůně heroismu, vůně vroucího Kristova paladina, rytíře s démantovým krunýřem, jenž nad oltáři všech století zdvíhá svou hlavu Cherubínovu, oděn a ozdoben vlastní září a půvabem mládí, vonnějšího nad všechny květy, vedle něhož skutečné růže celého světa jako by planuly příliš bledým, příliš ireálním nachem…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1911b: [106])

[280] V lidové tradici byl svatý Jiří (a jeho svátek) vždy spojován s nastupujícím jarem, o čemž svědčí mimo jiné řada pranostik a pořekadel (např. Na svatého Jiří rodí se jaro, Na svatého Jiří vylézají hadi a štíři).

[281] „Tvé mládí miluji, / A vůni Tvojí krve, / V mé nervy zesláblé / Jež kane, žár Tvé lásky / A mužnou sílu Tvou, Jež tělo štíhlé láme / A jeho linie, / Když kopí zvedáš těžké…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1897-1898: 15) Srov. též pozdější obměnu těchto veršů v poslední verzi básně: „Tvé mládí miluji, žár lásky, purpur krve, / V mé nervy zesláblé jež roní vonné stopy, / A mužnou sílu Tvou, jež tělo štíhlé láme / A jeho linie, když zvedáš těžké kopí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1922b: 242).

[282] Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arnoštu Procházkovi patrně z roku 1911 (LA PNP, fond Procházka, Arnošt).

i duchovní (či etickou) kultivaci jinochů; byť přitom jistou roli sehrála náhoda[283] – Karásek nejdříve oslovil strahovské premonstráty, kteří však nepřistoupili na jeho podmínky. V sokolském areálu rekonstruovaného paláce Michny z Vacínova (nazvaného Tyršův dům) se tak Karáskova galerie[284] mohla zdát být vzdělávacím, duchovním či uměleckým sálem athénské palaistry či gymnasionu,[285] což Karásek opakovaně naznačoval i v dopisech Wlastimilu Hofmanovi, např.: „Teď pod mojí galerií denně se cvičí nazí sokolové, vzpomínám na vás, pane Wlasto, to byste našel modelů krásných těl, samá antika, Herkules a Antinoos, báječné. Jak otevru okna, už se na mne smějí a pozdravují, a já myslím, že jsem někde Řecku.“[286] A v tomto ideově pořečtěném sokolském areálu i Karáskovy hovory s mladými návštěvníky, začínajícími básníky či výtvarníky, získaly antikizovanou tvářnost, proměnily se v „sókratovské“ *diatribaí*.

Sám Karásek v nejednom z komentářů svého daru naznačil souvislost mezi řeckým jinošstvím a sokolstvem, např.: „Nebyl jsem sokolem, ale v sokolstvu vidím uskutečněn antický ideál kalokagathie. Říkají-li o mně, že jsem zpátečníkem, je to proto, že je ve mně probuzena vášeň, láska k národu, jež dovede se vzdáti i majetku ve prospěch celku. Raduji se dnes, že odevzdávám svou sbírku, vzniklou z malých prostředků chudého idealisty, do rukou stejných idealistů – sokolů, kteří z prostředků chudých sokolů, malých, prostých lidí, postavili tento umělecký stánek.“ (cit. dle: [NEPODEPSÁNO] 1940, 332)

Mezi mladými návštěvníky Karáskovy galerie ovšem zřejmě nepřevažovali sokolští atleti, kteří její sály zaplňovali nejčastěji při všesokolských sletech. Karáska častěji vyhledávali začínající básníci, výtvarníci i adepti různých humanitních věd, např. budoucí kunsthistorik František Dvořák[287] a literární historik Lumír Kuchař,[288] který

[283] Podobnou náhodou bylo i to, že Karásek vstoupivší záhy po daru do organizace, dostal členský průkaz s číslem 1898 (uvádí JONÁKOVÁ 2001: 265), tedy s číslem vyjadřujícím rok úmrtí Karla Hlaváčka.

[284] Ke Karáskově galerii srov. mj. A CHCEŠ-LI s. a., DAČEVA 2001.

[285] V těchto „tělocvičnách“ ovšem vedle sportování probíhala i výuka v různých oborech, konaly se přednášky a rozmlouvalo se. Z Cambianovy studie vyplývá, že se v nich rovněž budovaly knihovny. Srov. CAMBIANO 2005: 90-91, 94-95, NOVOTNÝ 1948: 32-35.

[286] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 12. srpna 1925 (LA PNP, fond Karáskova galerie). Srov. též WITTLICH – BYDŽOVSKÁ – SRP – BREGANTOVÁ 2003: 17-19.

[287] „Od roku 1945 jsem totiž po několik let byl za pěkného počasí stálým průvodcem Jiřího Karáska ze Lvovic, kterého jsem vodíval z domu a sedával s ním nad Újezdem, kde jsem několikrát slyšel historii jeho života v umění […].“ Dopis Františka Dvořáka Otakaru Štorchovi-Marienovi ze dne 2. ledna 1967 (LA PNP, fond Aventinum).

[288] Soubor vyznavačských listů Lumíra Kuchaře je cenný mj. i líčením nemalého čtenářského zájmu o Karáskovo dílo: „V kartotéce brněnské univ. knihovny jsem uviděl Vaši Zlověstnou Madonu. Žádal jsem ji, ale bylo zjištěno, že ji někdo ukradl. Psal jsem proto do Prahy, abych jí dosáhl. Bylo vše marné a dokonce mi někdo z Prahy psal, jako by tato kniha ještě nebyla vydána. Nevím tedy, jestli to vše byl jen

s Karáskem korespondoval a inscenoval se svými vrstevníky jeho divadelní hru *Sen o říši krásy*,[289] František Korb nebo Bohumír Pospíšil, a snad jej vyhledali i synové Josefa Kopty – Petr a Pavel.[290] Ještě v poválečných letech nacházeli tito mladí lidé v Karáskově blízkosti jen zdánlivě nehybný prostor umění odvráceného od soudobých sociálněrealistických tendencí, umění aristokratického, avantgardního a imaginativního.[291]

Byla to již několikátá generace, která k němu přicházela. Karásek v souladu se svým zaujetím mládím soustavně sledoval moderní tendence v umění a literatuře, byť nejednou s estetickými výhradami. Ty ovšem častěji připomínal v tradicionalisticky

---

přelud. Chtěl jsem Vám tím jen říci, že je taková láska k Vašim knihám, že si je zájemci někdy i ukradnou. Stává se také často, že se v knihovně utkáme v písemném souboji o Vaši knihu. To vše svědčí o tom, že je milována Vaše poesie a že postrádáme velmi nová vydání." Dopis Lumíra Kuchaře Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 5. května 1948 (LA PNP, fond Karáskova galerie) Srov. též vzpomínku na společné setkání: „Při poslední návštěvě v Praze jsem probděl několik dnů ve Vaší blízkosti a byl jsem unesen vším, co jsem spatřil, neboť návštěva u Vás je z onech vzácností, kterých se dostává jen za mimořádných okolností. Ačkoliv jsem vždy vyčítal osudu, že jsem se zrodil v neblahém století, jsem mu nyní vděčen, poněvadž jsem poznal Vaše dílo a potkal se s Vámi." Dopis Lumíra Kuchaře Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 23. října 1948 (LA PNP, fond Karáskova galerie) V dopisu z 30. listopadu 1949 pak Kuchař reflektuje své končící jinošství: „Vážený Mistře, jako bych tušil Vaši bolest, žil jsem v posledních týdnech v děsivých depresích. Je to snad nesprávná reakce na příliš těžký život, bušící stále více na člověka neschopného uvěřit, že již odplula léta snivého jinošství. Próza všednosti se stále vnucuje tam, kde by chtěly býti slyšeny jen verše." Dopis Lumíra Kuchaře Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 30. listopadu 1949 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[289] „Vážený Mistře, žiji v poslední době v poesii Vašeho Apollonia a Snu o říši krásy. Dokonce jsem si toto dílo s úzkým kruhem přátel, v překrásném prostředí mého venkovského sídla pod Veveřím, uvedl zčásti na scénu. Je to ovšem zvláštní způsob recitace a hry, která je neuvěřitelně kouzelná a opájí." Dopis Lumíra Kuchaře Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 21. července 1950 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[290] „Musím Vám také sděliti, že oba mladí Koptové, Petr i Pavel, se chystají Vás navštíviti v Galerii (možná, že než jsem se rozhoupal k tomuto psaní, již u Vás byli) a jistě je oba budou zajímat Vaše sbírky – Pavla, jenž má velký talent malířský hlavně asi obrazárna, Petra pak, který studuje moderní literatury, zvl. románskou, a znamenitě překládá Verlaina a hlavně Musseta (jeho „Noci", myslím, tak krásně jako dosud žádný z dřívějších překladatelů), jistě zaujme Vaše knihovna, archiv, a především oba rozhovor s Vámi. Způsobil jste jim svou básní velkou radost, a já jsem rád, že jsem se svým zprostředkováním o to drobátko zasloužil. Jsem vždy rád, když mohu mládež přiblížit k básníkům a umělcům generací předcházejících, o nichž mladí začasté málo vědí nebo se na ně dívají někdy dosti pokřiveně – hlavně když jde o generaci „dekadentů"." Dopis Josefa Macha Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 26. června 1950 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[291] Srov. např. dopis Bohumíra Pospíšila Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 28. ledna 1948 (LA PNP, fond Karáskova galerie): „Na mladého, tvořícího člověka doléhá v dnešní době spousta nutností, malých zákazů a předpisů, láká uválcovaná cesta socialistické literatury, která však oklešťuje o možnost uznávání zítřkem (Gogol: Podobizna), pak se dovolávají slyšení nejrůznější formy poetismu a celé hejno skupin, závodících v mrzačení češtiny a verše a z cizích: podivuhodný dolorismus a nedefinovatelný existencialismus. Vidím v tom pouze lidskou touhu po běhu vpřed – jako logický postulát času – ale kromě dolorismu nemá žádný z těchto ismů filosofický podklad, liší se jen formálním věnčením cetek na starého mezka, který jde cestou nejmenšího odporu, ač podle Ladislava Klímy má být každý básník filosofem a naopak. Mistře, prosím Vás, napište mi, jak by se k tomuto babylonskému zmatení postavilo Vaše umění! Věřím, že by našlo cestu z labyrintu, jak ji našlo v Posledním vinobraní. Formulace Vašeho názoru mi mnoho pomůže a vězte, že moji přátelé šílí po výpadní brance z obleženého města, kam střílí modlosložebníci všeho nízkého, sluncem ozářenou paseku povznesení. Je to nutné, mistře, doba uzrála v divoké plody, protože v divoké plody, protože si v jednom plátku, kam jsem také po revoluci přispíval, ale který (jaké štěstí) brzy zanikl, dovolila napsat redakce: „Pamatujte, že jde kolem život a ne dekadentní zmaty!""

orientovaných kruzích než mezi mladými, kteří za ním docházeli a které přátelsky přijímal.[292] Byli mezi nimi spisovatelé i výtvarníci různých estetických orientací, ba nechyběli ani budoucí avantgardisté, např. Jindřich Štyrský, který na své návštěvy vzpomněl v dopisu Karlu Michlovi ze dne 18. ledna 1921: „Potom přišla vojna, trpké a bolestné dny, která naučila mne neustupovat, která naučila mne realizovat téměř všechno, co jsem si umínil. Vojákoval jsem v Nymburce, jezdil jsem často do Prahy ke Karáskovi ze Lvovic, jeho vřelý idealismus umělecký, byť chorobný a nezdravý mi tenkrát mnoho prospěl. Šel jsem už potom cílevědoměji.“[293]

2. 3. 2. Věčné jinošství

Karel Kosík v eseji *Jinoch a smrt* charakterizuje jinošství[294] jako stav přechodu, vyvolaný jinochovým poznáním vlastní odlišnosti od soudobé společnosti, nesouhlasu

[292] Náklonnost i odstup je znát i v některých jeho tištěných kritických reflexích nového umění, např. při „přivítání“ sborníku *Musaion*: „Vítám upřímně tento sborník pro moderní umění, jehož 1. svazek v krásné úpravě vydala edice Aventinum. Pokládám za správné, že si tvoří nejmladší moderní umění vlastní revui, kde chce ukázati vyspělost své myšlenky a své formy […]. […] Nejmladší umění chce mnoho a v celku cítí správně a bezpečně. Ale v realizaci toho, oč usiluje, je zmatek a nedorozumění.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1920-1921a: 117) Své sympatie k soudobé avantgardě Karásek zdůraznil na počátku třicátých let i ve vzpomínkových statích, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 11.

[293] Dopis Jindřicha Štyrského Karlu Michlovi ze dne 18. ledna 1921 (LA PNP, fond Michl, Karel).

[294] Podle Kosíka je vzorem jinošství *oheň* coby mužský živel, symbolizující nebezpečí a touhu a měnící se v dospělosti v energii podřízenou řádu: „Mládí je přitahováno ohněm a oheň v podobě blesků na sebe přivolává. Oheň, s nímž si mládí zahrává a jímž ve svém nadšení hoří, rozptyluje tmu a osvěcuje, ale také jako blesk náhle udeří a přináší smrt. Když mládež dospěje a osvojí si rozumnost otců, přemění se nadšený žár v industriální oheň, který již nepovznáší, ale usnadňuje život a přináší prospěch.“ (KOSÍK 1994: 26) Motiv blesků, jejichž prostřednictvím se oheň k jinošství vztahuje, odkazuje k lorenzovské fulguraci, revoluční proměně, která rozbíjí stagnující stabilitu a zakládá novou epochu. Motivem analogickým k bleskům je také svítání, doprovázené obdobnými „ohnivými“ efekty (červánky) a odkazující k máchovské aporii, v níž je jitro identifikováno s mužností. Motivu svítání jako počátku nové skutečnosti je bohatě využito například ve druhé sbírce Otokara Březiny *Svítání na západě*, v níž scény jitra (ve významu počátku individuálního růstu) doprovázejí řečené plamenné obrazy. Počátek, povstání či probuzení je s ohnivým jitrem spojeno například v básni *Mytus duše*, v níž střídá temnou, inkubační fázi duše: „Krajinami, jež po staletí kvetly ve zracích mých předků, ú šla duše má vlnami nezrozeného snu, s očima zavřenýma a němá. [...] // Konečně jitro mi vzplálo ohnivým prosvítáním krve / v oblacích mlh, jež kouřily se nad hřitovy staletými. / Uhaslé barvy osleplých zraků okřály přede mnou vzkříšené dnem, / dávné požáry sluncí, tolikrát pohřbené v hrobec, mi vzplály, / dálky tolikrát svinuté smrtí rozložily přede mnou jiskřící obzor, / jásající ilusemi tvarů a staletími naskládaných vůní.“ (BŘEZINA 1975: 72) Motiv *blesku* coby počátku nové epochy užívá i Friedrich Nietzsche v knize *Tak pravil Zarathustra*, v níž je s *bleskem* identifikován *nadčlověk*, srov. NIETZSCHE 1995: 11, 13, 16.
V Karáskově *Ztraceném ráji* se motiv ohně objevuje v motivech *ptáka ohniváka* či (implicitně) v *hřmění*. Ty se zapojují do naznačené (snad sexuální, snad umělecké) iniciace, která je lokalizována do pohansky vykládaného přírodního prostředí: „Půjdeme, Viktorko, na Ondřejník. Snad se ti tam ukáže pták ohnivák. […] Je to zakletý muž, jejž vysvobodí jednou jen čistý chlapec, najde-li v noci, kdy nesvítí měsíc, kámen, jenž září v temnotách. Na tomto kameni musí v určitý den, v určitou hodinu, v určitou minutu chlapec vyrýpati křížek a říci přitom: „Vysvobozuji tě, ptáku ohniváku…“ A v ten okamžik opustí zakletý duch tělo ptáka a přijme bývalou svou lidskou podobu a učiní chlapce nejšťastnějším člověkem…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 308) „Jarolím s Viktorkou tráví noc na Ondřejníku, v sídle ptáka ohniváka. [...] Viktorka věří všemu, co vypravuje Jarolím, a je mu v lese úzko. Cítí, že se vydává v netušené nebezpečenství. [...] Pták ohnivák je zloduch Ondřejníku. Dřevařům rozmetává a zapaluje hranice dříví. Matkám, když odloží dítě na mech, aby mohly sbírati klestí, odnese je daleko do lesa, kam

s *poměry*.[295] Kosík upozorňuje na rozkmit možných „evolučních" drah jinošské metamorfózy a představuje její dva cíle: muže a dospělého. Jinoch mužní odhodlaným, činným zhodnocením uchovávaného vášnivého kritického stanoviska (odporu), tedy přeměnou prožívaného nesouladu s poměry v tvořivou (mužnou) sílu, jíž cíleně působí na určité negativní jevy, a podílí se tak na proměně společnosti a světa; k tomu může dojít pozvolna i okamžitě (např. sebeobětováním). K dospělosti, kterou charakterizuje ochota zařadit se do stabilizované společenské struktury, jinoch dorůstá přirozenou ontogenezí, a právě v dospělost ústí jinošství nejčastěji: „Jinoch chce být jiný než ostatní a touží po jiných poměrech. Proto je jinošský věk dobou hledání, tápání, zmatků, velkých předsevzetí a otřesných rozčarování, vznešených ideálů a neznalosti reálného života. […] Jinošství je doba přechodu. Ale *kam* přechází jinoch? Vstupuje do světa nebo se zařazuje do hotových poměrů? Stává se mužem nebo pouze dosahuje dospělosti? Většinou přechází mladý člověk z jinošského věku do stavu dospělosti tak, že *vzrůstá* do fungujícího systému a zařazením do zaběhaných poměrů dokazuje, že něčím je, že dovede a umí, že má schopnosti. Pouze výjimečně se jinoch odvažuje skoku, který neguje stávající poměry jako člověka nedůstojné a činem dokazuje, že mužnost není totožná s dospělostí, že mládí má ještě jiný smysl, než vzrůstat do hotových institucí, o živností a úřadů a funkcí a uniforem otců. Mládí je odvaha skoku, nikoli jistota vzrůstání. Jinošství není dorostenectví. […] Dorost vzrůstá do hotových struktur, srůstá se spletí zafixovaných poměrů a v tomto fungujícím organismu objevuje možnosti dalšího růstu a vzestupu. Etablovaný systém jim přirůstá k srdci tak, že se s ním ztotožňují jako s jedinou a nejvýhodnější realitou. Kolik jinochů odolá tlaku poměrů a svodům kariéry, jež je mění na úspěšné a dravé filistry? […] Mužnost je totožná s charakterem." (KOSÍK 1994: 26-28)[296]

---

není přístup. Není Jarolím sám takovým ptákem ohnivákem? Neunese a neuloupí Viktorku vzdálené mamce? […] Pták ohnivák se nezjevil, ač v lese to záhadně stále praskalo. Přenocovali na mýtině, na mechu, a měsíc vyplul a ozářil jejich společné lože, vonící kořenně všemi lesními bylinami." (ibid.: 308-309)

[295] „Poměry nejsou okolnosti. Poměry jsou souhrn měr a vah, způsobů měření a vážení, rovnají se platným a uznávaným normám, určujícím směr, závažnost i způsoby zvažování a uvažování. Většinou *srůstají* lidé s poměry natolik, že jsou jejich nedílnou součástí, nemohou se od nich odtrhnout a ztrácejí k nim odstup: zcela se ztotožnili s tím, co doba považuje za důležité a čemu dává přednost." (KOSÍK 1994: 26)

[296] Odlišně vykládá vývoj dítěte přes jinocha po muže Max Stirner ve spisu *Jediný a jeho vlastnictví*. Již to, že se v jeho interpretaci jinošství nakonec nevětví ve dvě možné životní alternativy (jak je tomu u Kosíka), zesiluje kontrasty mezi jednotlivými fázemi a jinošství osamostatňuje: jinošství tak nemusí být jen přechodovým stádiem, ale také stavem autonomním, rovnocenným dětství a mužnosti. Absence jiného rozřešení jinošského duchovního náhledu na život, než jaké poskytuje specificky vykládaná mužnost, umožňuje chápat jinošství jako eventuelně trvalý, uchovatelný stav.

Věčné jinošství je možno pochopit jako alternativu k takto pojatým vývojovým cílům (*mužnosti* a *dospělosti*), jako výsledek neochoty dospět či následek nemožnosti zmužnět. Jednotlivce k němu na jedné straně přivádí nevůle k sociální asimilaci (tj. k přizpůsobení dobovým společenským standardům, vedoucímu ke ztrátě osobní svobody i jedinečnosti), potažmo skeptický postoj k efektivnosti mužné síly (přesvědčení o marnosti všeho, o předurčené neúspěšnosti jakéhokoliv individuálního činu), na straně druhé souhra psychofyzických dispozic, která současně zbraňuje individuu ve zmužnění a výslednou jinakostí je vylučuje ze společenství (nebo je staví na jeho okraj) a dává mu zakoušet ostrakizujících mechanismů majoritní společnosti. Nelze přitom vyloučit ani eventuální součinnost různých volních intencí a daných (vrozených) sklonů a náchylností.

Věčné jinošství je tedy stav, v němž jedinec nepřekonává své krizové prožívání, nemužní, ani se nesbližuje se společností, upřednostňuje raději svou jinošskou vratkost, než aby jako uniformní dospělý pozbyl své individuality, rezignoval na své ideály a přizpůsobil se hmotařsky orientované většině.

Jinošství se od dětství liší jiným postojem ke světu. Zatímco je dítě prostým pozorovatelem, jinoch (*Jüngling*) při poznávání uplatňuje především svého *ducha*, uvědomuje si jedinečnost vlastního pohledu; dětskou spontaneitu nahrazuje kritičnost. S proměnou vnímání (vnímajících) se pak odlišují i oba světy, svět dětský a jinošský. Ve Stirnerově výkladu je zdůrazněn především zvrat v hierarchii, daný změnou jinochova postoje k autoritám („Mladý člověk však nevítězí jen nad rodiči, nýbrž nad *lidmi vůbec*: nejsou pro něj překážkou a už na ně nebere ohled, neboť nyní platí: člověk musí víc poslouchat boha než člověka. Všechno „*pozemské*“ se před tímto vznešeným hlediskem ztrácí v opovrženíhodné dálce, neboť toto hledisko je – *nebeské*.“ STIRNER 2009: 42-43), již dále doprovází úsilí vstoupit za viděné, k *idejím*. Dítě zachycuje svět jen zevně, v obrazech, jinoch „se nesnaží zmocnit se *věcí*, např. vštípit si do mysli dějepisná *data*, nýbrž *myšlenky*, které se skrývají ve věcech [...]. Tužbou mládí je pomáhat na svět *čistým myšlenkám*, nebo se k nim přiblížit, a všechny zářné formy světa myšlení, jako pravda, svoboda, lidstvo, *Člověk*, atd. inspirují mladé duše a naplňují je nadšením.“ (ibid.: 43-44) Původ jinochova krizového prožívání tkví právě v této touze, v ideálu dokonalého ducha, jehož se jinoch snaží dosáhnout a pro nějž může pozbýt i sebe sama: „Pravý a pravdivý duch je ideálem ducha, „svatým duchem“. Nikoli můj nebo tvůj duch, nýbrž – ideální, mimozemský duch je „Bohem“.“ (ibid.: 44)

Jinoch může dospět v muže (*Mann*), který je ve Stirnerově výkladu bytostí pozbyvší ideálů a přistupující ke světu věcně, tj. zištně: „[…] utvrzuje se v něm názor, že člověk musí jednat se světem z hlediska svého *zájmu*, nikoli svých *ideálů*.“ (ibid.: 44) Podle Stirnera je jinoch maximálně zaujat ideovou podstatou světa, pro niž se odvrací od hmotné skutečnosti a přehlíží ji (až na jevy, které pro něj nabudou symbolické platnosti). Touto lhostejností k tělesnému Stirner zdůvodňuje lehkost jinochova sebeobětování se pro ideu: „Pokud se chápeme jako *duch* a vkládáme celou svou cenu do toho, abychom byli duchem (pro mladíka je snadné obětovat svůj život, to, co je „tělesné“, za nic, kvůli nejhloupější urážce na cti), potud můžeme doufat, že se nám někdy podaří uskutečnit *myšlenky*, ideje, když nalezneme nějaké pole jejich působení; zatím máme tedy jen *ideály*, nerealizované ideje nebo myšlenky. Teprve tehdy, až získáme zalíbení v tělesnosti a v tom, jak se žije – u muže k tomu dochází až ve zralém věku – teprve pak získáváme osobní neboli *egoistický* zájem, tzn. ne snad jen zájem našeho ducha, nýbrž totálního uspokojení, uspokojení celého chlapa, *sobecký* zájem.“ (ibid.: 44-45) Oproti jinochovi se muž přímo vztahuje k tělesnému světu a zachází s ním tak, aby dosáhl svých cílů: „Chlapci mají pouze neduchovní, tj. bezmyšlenkovité a neideové zájmy, mladíci jen duchovní; muž má reálné, osobní, egoistické zájmy. […] Dítě bylo realistou, bylo upoutáno věcmi tohoto světa, až se mu posléze podařilo dostat se za tyto věci; mladík byl idealistou, nadšencem myšlenek, až se proměnil v muže, egoistu, který zachází s věcmi a myšlenkami podle své libosti, a klade nade vše svůj osobní zájem.“ (ibid.: 45-46)

Ve srovnání s Kosíkovými pojmy *mužnost* a *dospělost* může *věčné jinošství* působit vágně a nejednoznačně, jeho aplikovatelnost na konkrétní případy se zdá být omezená (tj. věční jinoši nebývají na rozdíl od mužů či dospělých bezpečně identifikovatelní). Přece jen pro svou oddanost ideálu (a nelpění na hmotném světě) není (věčný) jinoch až tak vzdálen od možného tragického vzepětí – překročení jinošské hranice s mužností (například právě sebeobětováním nebo dobrovolným podstoupením existenciálního rizika). Mohlo by se tedy zdát, že jako *věčné* smí být *jinošství* kategorizováno jen zpětně, při interpretaci uzavřeného života.

Věčné jinošství ovšem není – již ze své krizové podstaty – stavem stabilním, definitivním, ale naopak procesuálním, proměnlivým, bludným, který může za určitých podmínek v mužnou reakci vyústit, nicméně nemusí se přitom v (konečnou) mužnost zvrátit. Jinoch se po dočasném mužném povstání může vrátit do svého programového krizového stavu a stejně tak (především ve věčném jinošství daném psychofyzickými dispozicemi) může být i případný mužný čin (či pokus o něj) rozkolísán jinošskou vratkostí, která učiní i jeho případný výsledek (dílo) labilním. Stejně necelistvým pak zůstane i celek života takového subjektu: vzdor případné jinochově snaze o jednotu, o soulad mezi jeho činností/tvorbou/dílem a existencí se úsilně modelovaný životní tvar nakonec vychýlí – ať už ke stále magnetizující minulosti (rajskému dětství) či k nedosažitelnému ideálu mužnosti – a tato krizová gravitace jej zdeformuje.

Pojmu věčné jinošství ve významu stavu volního, úmyslného, jedincem záměrně zvoleného (např. s cílem odporovat dospělosti, reprezentující loajalitu k aktuálním konvencím…), lze ovšem také užít jako charakteristiky synchronní, tj. vystihující dílčí životní fázi bez ohledu na další vývoj, resp. pojmenovávající určitou intenci či akcent v pojetí života. Volní věčné jinošství se tedy jeví jako určitý sociální konstrukt, jako klasifikace poměru jedince ke světu a společnosti, potažmo jako symbol určitého osobnostního uzpůsobení (či snahy je sugerovat). Není přitom ovšem prosto estetické dimenze: může jej (spolu)podněcovat také touha zkrášlit vlastní život, zbavit jej užitečnosti, danosti a pravidelnosti, exponovat jeho bolestné rysy a ukotvit jej na území věčných vírů.

Karáskův život vykazuje rysy věčného jinošství. Sám Karásek je v obrazech vlastního života (ať již v bezprostředních reflexích nebo ve vzpomínkách) soustavně zdůrazňoval a krizovost vykládal jako jeho konstantní tendenci. Sled neustávajících krizových prožitků nepřerušuje žádná fulgurace a nestřídá je ani měšťácká *dospělá* stabilita. Naopak je doprovází úsilí tříštit svět na prostor, v němž je subjekt v harmonii a jednotě

a který je vytčený například uměleckou tvorbou, přátelstvím či interiérem bytu a jejich rozličnými fúzemi, a na okolní svět, reprezentovaný skutečností, která je netvarovatelná a před níž může věčný jinoch jen unikat do svého arkadického zázemí (vytvořil-li si je). Takový jinoch se tedy s nepřátelskými a neestetickými poměry neutkává, ale straní se otevřeného střetu s nimi, a je-li ochoten k oběti, pak jen k takové, jíž by zachránil či hájil některou z rovin svého útočiště, jež je také vystaveno rozkladným silám vnějšího světa.

Karáskovu věčnou jinošskou noc, nekončící rozbřeskem mužnosti, ale až (od mladých let připomínanou, vyhlíženou i obávanou) smrtí, charakterizoval především trvalý krizový spor s danostmi vlastní existence (identitou, tělesností, spiritualitou, sociálním postavením, národností…), které doprovázelo opakované poměřování současnosti s minulostí (projevující se mj. různými anachronismy v jeho aktivitách, poměřováním neuspokojující skutečnosti idealizovanou historií (v literární tvorbě) či vzhlížením k domácímu fin de siècle coby epoše, v níž se nebývalou měrou obrodilo české umění), hledání přátelství (jímž by intimně[297] zakotvil v rozkolísané realitě), a úsilí o dosažení ideálu Krásy vtěleného uměním (literární tvorbou i sebetvorbou, tj. estetizací vlastního života).

Skutečnost byla reprezentována především Karáskovou civilní profesí, jejíž povaha služby, nikoliv tvorby, mu neposkytovala příležitost pro mužné překlenutí jinošské krize. Zaměstnání poštovního úředníka nepřinášelo žádný patrný výsledek (dílo) a bylo jen jednotvárným sledem unavujících úkonů v nepříjemném hektickém prostředí, za nějž byl jedinou odměnou plat a v krátké fázi Karáskovy služby u vlakové pošty také návštěvy zahraničních velkoměst (Vídeň, Mnichov…), v nichž mohl poznávat tamní kosmopolitní atmosféru a navštěvovat slavné galerie.[298] Své zaměstnání vykládal jen jako prostředek existenčního zajištění a snažil se je oddělovat od všeho, co se týkalo jeho umělecké tvorby. Jak naznačuje jeho raná báseň *Poprvé v kanceláři*, napsaná ještě před jeho vstupem do úřadu,[299] záhy si uvědomoval, že úřednická služba může člověka ohrožovat dospělostí (ať už požadavkem přizpůsobení se, nebo bezděčnou, postupnou asimilací s ostatními): „Dnes píše poprvé v té dusné kanceláři, / kde slyšet skřipot per a archů šustění. / Je hezky rostlý hoch, a na hebounké tváři / se růže mladosti mu vábně rumění. / Dnes píše poprvé… a smutně kolem hledí / na muže zestárlé, již v síni šeré

[297] „Ideál přátelství, tak jak byl přejat z antiky a zvláštním způsobem dál rozvinut právě v romantickém smyslu, směřuje k absolutní duševní intimitě […].“ (SIMMEL 2006: 76)
[298] Výraznou změnu přinesla až Karáskova práce pro Poštovní muzeum ve druhé polovině dvacátých let.
[299] Karásek do poštovního úřadu nastoupil 30. března 1892, srov. KRAUSS 1897: 168.

sedí / od jitra do noci, na těla zhubenělá / a oči vyhaslé: zří jejich porobu – / a náhle zachvěje se duše jeho celá, / neb vidí v mužích těch – svou příští podobu!“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1890-1891a: 338)[300] Svou nevůli přizpůsobit se zpětně zdůrazňoval ve svých vzpomínkách, v nichž připomínal některé kritické okamžiky, kdy jeho umělecké aktivity kolidovaly s jeho pracovními povinnostmi, potažmo s úředními stanovami,[301] i ve své korespondenci, v níž poštovní službu kladl důsledně do protikladu ke své umělecké tvorbě, tj. své skutečné seberealizaci.

Právě Umění[302] zakládalo v Karáskově životě ústřední alternativní existenční prostor, který konkuroval neuspokojující hmotné skutečnosti,[303] což Karásek ještě posiloval mj. stálým odlišováním básníka a civilní osoby v něm samém a důsledným oddělováním souvisejících prostředí. Autonomii světa Umění, do něhož Karásek unikal, zaručovala již povaha jeho umělecké koncepce: umělecké dílo chápal jako nezávislé na mimoestetických funkcích a vyvázané z vnětextového světa, principiálně neužitečné a usilující především o přiblížení Kráse, jíž porozumí jen tvůrce sám a vnímatelé jemu (a jeho estetickému vnímání) blízcí, kteří jsou k recepci uměleckého díla adekvátně disponováni a ochotni svou interpretací spoluutvářet jeho význam. Karáskovo beletristické dílo se nadto orientovalo k minulosti (mj. tematizací dávných epoch, idealizovaných a transformovaných snící myslí, oživením mytologických postav i historických osob (především jejich imaginárním portrétem, zpravidla exponujícím jejich psychologickou výjimečnost a individualistickou pozici ve společnosti), užitím a

[300] Proměnu jinocha v banálního úředníka Karásek podobně tematizoval také v básni *Ze života*, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1891-1892c.

[301] Srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 44.

[302] V románu Waltera Patera *Dojmy a myšlenky Maria Epikurejce* doprovází hrdinovo mužnění odvrat od poezie k filozofii, tedy od osobní představy či snu o pravdě k hledání pravdy skutečné: „Jako nutným následkem nejprve ustoupila jeho láska k poesii spisům filosofickým. Odložil nejoblíbenější svitky básní; a u někoho, jenž jistě byl určitým způsobem básníkem, od začátku do konce, připadalo to jako přechod od poesie k prose. V oné době se stal dospělým, svým pánem, byť s tváří bez vousu; a v osmnácti letech, v stáří, kdy tehdy jako nyní, mnozí nadaní jinoši, kteří se mněli básníky, straní se lidí hlavně z afektace z neurčité snivosti, osamocoval se i Marius, ale proto, by se oddával přísným intelektuálním meditacím, které jsou solí poesie, bez níž výtvory obraznosti pozbývají půvabu. S jakýmsi zbytkem náboženské vážnosti z dětství usiloval – Sich im Denken zu orientiren – hledati cestu jako dle kompasu, v světě myšlenky – dokonale poznati tvůrčí intelekt sám, jeho ustrojení i schopnosti, jeho vztah k ostatním složkám vlastního já i k jiným jevům, bez čeho jistě není dokonalé poesie. […] Když bývalí veselí druzi s ním se setkali v ulicích starého italského města a viděli, jak zvážněla tvář zamyšleného, ale vznětlivého badatele v duchovním světě, který tak dokonale hájil své myšlenky ve společnosti starších, vyspělých mužů, báli se ho skoro, ač se pyšnili, že patří k nim.“ (PATER 1911: 74-75)

[303] Svár Umění a skutečnosti (běžného života) tematizoval Arthur Breisky v portrétu Alberta Samaina. Umělec je existenčně nucen vracet se z prostoru své imaginace, v níž je tvůrcem a svobodným člověkem, do civilního světa, v němž si zajišťuje svou obživu. Z toho pak uniká zpět do sebe sama, do *světa snů a stínů*. Srov. BREISKY 1996: 18.

novým zvýznamněním minulých básnických forem…) a rozrůstalo se v dialogu s jeho předešlými texty (především s těmi z devadesátých let).

Opakované přepracovávání starších textů, úpravy kompozic básnických sbírek i vnitřního členění prozaických děl, návraty k již dříve zpracovaným tématům a využitým postupům[304] či konstantní motivický repertoár svědčí o určité uzavřenosti či zacílení jeho díla (a ovšem současně i o nenaplněnosti jeho uměleckého záměru), jehož proměny spíše opětovně potvrzují (a zvrstvují) jeho původní hranice, než aby byly hybnou silou vnitřní revolty, která by je protrhla a svět Karáskova literárního umění výrazně rozšířila.[305]

Izolaci do uměle utvářeného světa Umění odpovídalo i Karáskovo lpění na (bytovém) interiéru, prostoru, který symbolizoval nitro a chránil před vnější skutečností.[306] Tento vztah k interiéru Karásek charakterizoval jako *klauzuru*, již interpretoval jako ideální stav tvůrčí samoty, v němž člověk vzdálený rušivých impulsů zevního života pozbývá vědomí aktuality a vstupuje do bezčasí, v němž existuje sám s Bohem a svým dílem, popřípadě s nejbližšími přáteli:[307] „Krásně jste psal, pane Wlastimile, o umění, že je pro umělce vlastně klášterem. Máte pravdu, pravé, veliké umění vzniká v klauzuře – nikde jinde. A pro své umění musíme se zříci světa i života, bychom tvořili věci věčné a nesmrtelné. Cítím to často, že je mé umění nedokonalé jen proto, že přece v světě žíti musím, stýkati se s všedními lidmi, že se nemohu cele svému umění věnovati. Vy jste šťastnější, pane Wlastimile – a přeji Vám z duše toho štěstí. Ráno vstanete a jdete přímo k obrazu, jejž jste včera opustil, a pracujete dále. A já musím napřed do kanceláře, otravovati se stykem s lidmi, a pro umění zbudou mi chvíle až večerní, kdy se uzavru doma, unaven a uštván denními starostmi. Vy máte družku, oddanou stejně vašemu umění, jako vy sám, ke stykům si můžete vybrati lidi, kteří jsou vám vhodni – já musím mluviti i s lidmi, jimiž opovrhuji, poněvadž mi kradou chvíle, jež bych mohl věnovat

[304] To je patrné především na divadelních hrách *Apollonius z Tyany*, *Cesare Borgia* a *Sen o říši krásy* a na trilogii *Romány tří mágů*.

[305] Významnou obměnu přinesla až poslední fáze Karáskovy poezie (především sbírka *Písně tulákovy o životě a smrti*). Tehdy Karásek důkladně revidoval své pojetí Krásy a svou poetiku modifikoval civilní motivikou. Srov. kapitolu 2. 3. 5. 4. Karáskova koncepce umělecké tvorby.

[306] Srov. kapitolu 3. 3. 3. Ulice a byt: veřejné a soukromé světy.

[307] Karásek užil motivu klauzury i v odlišném významu, a to, když v dopisu Marii Kalašové ze dne 10. listopadu 1903 komentoval své *Vánoce v Grecciu*; zde pozbývá klauzura ideálnosti a symbolizuje nenaplněný život: „Já, jenž žiji konečně v téměř mnišské morálné a citové klausuře, glorifikuji hřích, jehož jsem neokusil. Ale neřekl-li jsem, že „hřích“ je mi identickým s „životem“ a že oslavuji chiméru, jíž snad nikdy nepoznám.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 19) Citovaná pasáž je nadto v intertextové vazbě s úvodní básní *Tajemných dálek* Otokara Březiny: „Sám v tiché klauzuře jsem počet žití řešil / a jenom nad svých snů jsem záhonem se shýbal, / víc nežli v životě jen v myšlenkách jsem hřešil / a přelud miloval a páru tuh svých líbal.“ (BŘEZINA 1975: 9)

své myšlence a svému dílu. Ale jaká pomoc! Aspoň doma jsem sám a večer mezi knihami a obrazy – a musím býti vděčen osudu aspoň za tyto chvíle. Jen to uvádím proto, že někdo řekne, že jsem nevytvořil dosud ničeho trvalého – ale já vím, že vina není ve mně, ale v truchlivých poměrech.“[308]

Klauzura je v tomto pojetí redukcí nesrozumitelného a nehostinného světa, z něhož odstraňuje vše protikladné Kráse, a existence v klauzuře, mimo hmotnou skutečnost, odpovídá nalezení prvotní integrity.[309] Ostatně také v katolické tradici klauzura symbolizovala návrat do ztraceného ráje, znovuobnovení rozbité jednoty:[310] *paradisus claustralis*. Tuto ideu ve svém díle rozvinul především sv. Bernard z Clairvaux, na jehož myšlenkách založený cisterciácký řád zřizoval své kláštery především na osamělých a obtížně dostupných místech,[311] vtělila ji i klášterní architektura s centrálně umísťovaným *rajským dvorem*[312] a související podmíněnost umělecké tvorby klauzurou a askezí pronikla i do estetických teorií (např. ji v jedenáctém století vytkl kněz Theofilus ve spisu *Schedula diversarum atrium*[313]).

---

[308] Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie). Ideál klauzury (coby prostředku dokonalého vzdálení se světu) ovšem Karásek připomínal již zkraje století, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 12.

[309] Prostor tvořivé klauzury, překračující stěny klášterů, rozpínající se z básníkova nitra veškerenstvem a umožňující znovunabytí původní jednoty, skicuje *Kniha o mnišském životě* R. M. Rilkeho (RILKE 1936), sbírka duchovní poezie, v níž je mj. reflektován jak vztah lyrického subjektu k Bohu (také v souvislosti s duchovní uměleckou tvorbou), tak k řeholi jako takové. Klauzura je zde charakterizována motivy ztišení (ztlumení barev, zvuků a dalších smyslových impulsů) a samoty, nezbytných pro vnitřní klid a cestu na hlubinu, ale také přátelstvím s Bohem a se spolubratry.

[310] Nad řeholnictvím coby možností reintegrace uvažuje například hrdina *Gotické duše*, hledající existenční prostor, v němž by mohl plně rozvinout svůj mysticismus, disonující s většinovým materialistickým názorem soudobé společnosti: „Viděl tváře světců-asketů, hubené postem a bezsenností, jich ruce tak tragické bělosti rukou dávno již neživých, nedotýkajících se ničeho mimo kříž, škapulíř, kropenku… Ta krása jich života: žíti *jediný* život. Žíti v jediné myšlénce, v jediném citu… Ne jako on, míti život roztříštěn na deset, na dvacet životů… Žít život kontemplace a hned zas omrzelosti a apatie, žít hned všedně, hned v exaltaci citu, hned krásně, hned ohyzdně… Klášternictví – toť jediná možnost žíti život jednotným způsobem a jednotnou formou: nechati svou senzibilitu úplně pro sebe sama, nesdíleti se o ni s kýmkolivěk, kdo se k nám přiblíží a o naše roucho otře… Ale odepřít si požitek světa?! Nic lehčího… Odepříti si požitek, jaká příležitost cítiti jeho intenzitu! Odepříti si ochutnati, jaké kouzlo míti podrážděnu svou chuť! To bylo kouzlo askeze, jehož nechápal svět - - nad požitky, jimiž se vyčerpáváme, míti iluzi, jíž se nasycujeme, v tom byla celá záhada klauzury, redukující na minimum prostředí, zveličující však za to maximálně požitky mentálného života.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 17-18)

[311] Srov. CHARVÁTOVÁ 1998.

[312] Srov. „Ráj uzavřený zdmi kláštera – *paradisus claustralis* – byl jakousi protivou ke světu obecného lidu, který byl vyhnán z ráje a který byl označován jako *regio dissimilitudinis*. […] Pro Bernarda je klášter *Hortus conclusus / uzavřená zahrada*, kde se zapečetěný pramen rozděluje do čtyř toků, a to z jedné žíly moudrosti. Kvetou tam rozličné květy, rostou různé stromy, šíří se tam vůně. To vše jako občerstvování duše rajským božím požehnáním. Klášterní stavba nově zakládaných cisterciáckých komunit byla budována obdobně.“ (ZLATOHLÁVEK 2005: 54)

[313] „Člověk stvořený k obrazu Božímu má podle Theofila možnost poskytovat formám život. Stačí, aby náhodou nebo díky úvaze objevil ve své duši potřebu krásy a pomocí činné askeze získal umělecké schopnosti. […] Umělec pracuje v pokoře, veden inspirujícím vanutím Ducha svatého, bez něhož by se nemohl ani pokusit něco dokázat.“ (ECO 2007: 147)

S úsilím konstruovat harmonický existenční prostor mimo realitu souzní i touha po *štěstí*. V Hölderlinově *Hyperionovi*,[314] Wagnerových[315] či Przybyszewského[316] esejích nebo v Nietzscheově knize *Tak pravil Zarathustra*[317] je *štěstí* (*Glück*)[318] zpochybňováno či přímo zavrhováno jako projev nehybného klidu, měšťácké spokojenosti, a vůle vzdát se jej je ceněna coby projev tvořivé mužné síly. Karásek naopak *štěstí* povyšuje na svůj ideál, ať už v dopisech (mj. v kontextu s reflexemi tísnivého českého prostředí, v němž nenachází odpovídající podmínky k životní, resp. umělecké seberealizaci) nebo v uměleckých textech.

[314] Např. v Alabandově promluvě: „Těším se na budoucnost, […] bohudíky, už nezajdu nijakým sprostým koncem. Být šťasten, to znamená v ústech slouhů být ospalý. Šťasten! Je mi, jako bych měl na jazyku kaši a vlažnou vodu, mluvíte-li mi o štěstí. Jak zpozdilé a prázdné všeho zdaru je to všecko, zač se vzdáváte svých vavřínových korun a své nesmrtelnosti. Ty svaté světlo, které bez ustání účinně putuješ svou neobjatelnou říší tam nad námi a sdílíš duši se mnou v paprscích, které tu piji, tvé štěstí budiž mým! Synové slunce žijí ze svých činů, jsou živi z vítězství, svým vlastním duchem se sami povzbuzují; jejich radostí jest jejich síla.“ (HÖLDERLIN 1944: 79-80) Nebo v Hyperionovu dopisu Bellarminovi: „Ba, není věru nic těžkého zůstat šťasten a pokojný s mělkým srdcem a omezeným duchem. Budiž vám to přáno; kdopak by se rozhořčoval, že prkenný terč neúpí bolestí, zasáhne-li jej šíp, a že dutý hrnec zaduní tak prázdně, je-li roztříštěn o zeď? Musíte se jenom uskrovnit, dobří lidé, musíte se divit jenom potichu, nepochopíte-li, že jiní nejsou také tak šťastni a spokojeni sami se sebou jako vy, musíte si dát pozor, abyste nedělali ze své moudrosti zákon, neboť to by byl konec světa, kdyby se řídil podle vás.“ (ibid.: 97-98)

[315] Např. „Šťastný genius, na kterého se nikdy neusmálo štěstí! – Sám sobě znamená tak nesmírně mnoho: co pro něho může ještě znamenat štěstí?“ (WAGNER 1959: 77)

[316] Např. „Existuje tedy štěstí, a toto štěstí si pronajali daněplatící měšťané, existuje také umění, z něhož lze viděti, že je vědomí štěstí živo i v nejvyšších a svrchovaně nejvyšších duchách. Ano existuje štěstí, jako existuje takzvané umění a existuje ne-štěstí, jako existuje jediné, jedině možné umění: „ne-umění“. A jsou to právě ne-umělci, jimž se život jeví jako „sale corvée“, špinavé břímě, věčně vibrující bázeň, stálé zoufání a stálé odříkání marný zápas a jako stupidní mdloba: Schopenhauerové, Baudelairové, Poeové, Ropsové, Huysmansové… A v hlavách těchto ne-umělců stává se největší štěstí lidského samečka, láska, to zvířecí štěstí mužného Palla, pramenem nejhlubší a nejničivější bolest.“ (PRZYBYSZEWSKI 1896: 100)

[317] Např. „Co jest největší, čeho můžete zakusiti? Hodina *velkého pohrdání*. Hodina, v níž se vám i vaše blaho zvrhne v hnus, a stejně váš rozum i vaše ctnost. Hodina, v níž řeknete: „Co záleží na mém štěstí! Chudoba je to a špína a bídné pohodlí. Ale mé štěstí by mělo ospravedlniti sám život!“ (NIETZSCHE 1995: 10) Štěstí se zde spojuje s posledním člověkem, konečnou fází člověka: „Tehdy země bude drobounce malá a na ní bude poskakovati poslední člověk, zdrobňující všechno. [...] „My vynalezli štěstí,“ říkají poslední lidé a mžourají.“ (ibid.: 14)

Nietzsche užil pojmu *štěstí* diferencovaněji v úvaze *Schopenhauer jako vychovatel*, v níž rozlišil štěstí běžných lidí a štěstí silných (jež se od „obecné představy“ o štěstí liší) – ke každému z nich vede jiná cesta a utvářejí je různé obsahy: na jedné straně povstání jedinečnosti, sebeuvědomění, tvořivosti a růstu („Každá mladá duše [...] když pomyslí na své skutečné osvobození, tuší míru štěstí, jež jí je od věků určena: k tomuto štěstí jí však nic nepomůže, dokud ji budou poutat řetězy mínění a bázně.“ NIETZSCHE 2005: 152), na druhé neplodnost bezbolestnost, pohodlnost a nehybný klid, štěstí *lidí veřejného mínění* („[…] doba, jež vidí své štěstí ve veřejném mínění, to znamená v soukromé lenosti, bude jednou skutečně zabita […].“ ibid.: 152; srov. ibid.: 184). I zde ovšem štěstí konkurovala jiná kvalita – heroičnost, kterou Nietzsche vyzdvihl v návaznosti na Schopenhauera, cituje jeho slova: „Šťastný život není možný: to nejvyšší, čeho může člověk dosáhnout, je *život heroický*. Takový život vede ten, kdo nějakým způsobem bojuje za věc dobrou pro všechny, zápolí kvůli ní s nesmírnými obtížemi a konečně vítězí, je však odměněn špatně nebo vůbec ne.“ (cit dle ibid.: 180)

[318] Jonathan v Garborgových *Umdlených duších* podobně relativizuje význam štěstí: „[…] štěstí, toť nuda; štěstí znamená spáti anebo býti mrtev. Nemohu si představiti nic beznadějnějšího, nežli býti šťasten. Vycházím z toho stanoviska, že lidé budou vždy tak nespokojeni, že stále budou vyhledávati příčinu, aby se mohli snažiti dále kupředu.“ (GARBORG s. a.: 314)

V korespondenci Karásek identifikuje štěstí především s uměleckou tvorbou, tedy s vlastním tvůrčím aktem i podmínkami, které jej umožňují (a které vyjadřuje právě klauzura): „Půjdu tedy dále, k novým prácem: je to štěstí tvořiti, ten proces sám je rozkoší, ať už jsou výsledky sebemylnější.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 36-37) Jindy štěstí konkretizuje jako plodnou samotu, přesněji jako odolnost vůči přítomnosti: „Ano, mezi lidmi beze styku s nimi, v tom je štěstí.“ (ibid.: 41) Toto hledisko relativizují výroky, v nichž štěstí spojuje s naplněním přátelství, vůči němuž umělecká tvorba vyznívá jen jako útěšná aktivita, která bolest z osamění vyvažuje jen částečně: „S lítostí dnes vracím se k životu, jako na místo navždy opuštěné štěstím. Tušil jsem hrůzu a prudkost bolestné rozluky. Dnes zase je schopnost mysliti a pracovati. Pracovati, to je od této chvíle mé jediné štěstí.“ (ibid.: 40)

Podobně reflektoval Karásek štěstí také v pozdější bilančně laděné apokryfní próze *Smrt sábské královny*, v níž nechal Bilkidu, umírající v honosném interiéru, hledat v jejím dohasínajícím životě skutečný prožitek *štěstí*. Královna jej nenachází ani ve svých hmotných statcích a jedinečné nádheře svého paláce a sbírek, ani ve své kráse, moudrosti či slávě, ale – nevědomky povržené, a tedy nedosažené – v lásce krále Amraphela, jíž kdysi pohrdla (a král se pak kvůli ní zabil): „– Tehdy bylo blízko mé štěstí, rty královniny teď šeptaly. Milovala jsem jej a jen z hrdosti jsem odmítla jeho lásku. Jen z hrdosti jsem se snažila, bych nebyla k němu něžná, bojíc se o svou královskou chiméru, domnívajíc se, že bych byla jako druhé ženy, kdybych svolila, by mne objal v roznícenosti. Myslila jsem tehdy, že je to veliký heroismus srdce, vyhýbám-li se půvabům duše, jež mi se nabízela se vší silou, která prýští z jinochovy krásy a z jeho mládí. Snila jsem o lásce a domnívala jsem se, že jí pozbudu, vtělím-li ji v určitou bytost. Ale hrála jsem si s láskou jen jako s kouzelnou svítilnou, vyluzujíc z ní barevné přeludy, a nemajíc teď nic, když svítilna dohořela a když zmírám, jen temnoty…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1919b: 14-15) V tomto kontextu je pojem štěstí ztotožněn s naplněným smyslem života, se zhodnocením životních darů i ran, které jsou v okamžiku smrti zmarněny.[319]

Karásek oslavoval přátelství v mnoha svých dílech a rovněž ve svých dopisech častokrát poukazoval na planost této své touhy v osobním životě. Přátelství se spřízněnou bytostí shledával jako stav, zakládající novou, estetičtější skutečnost, prostor sdílení a tvorby.

[319] „Vyjevena hrůzou před tajemnou silou Osudu, jež zdrcuje a láme nyní její marné bytí, klesla mrtva k zemi jako skácená modla. Bílý závoj jako stříbrný poprašek, téměř nehmotný, odpoutal se a zahalil její tuhnoucí, ledové tváře…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1919b: 15)

Podobně bylo orientováno i Karáskovo úsilí založit stálé duchovně či esteticky spřízněné širší společenství, které by nahradilo nedosažitelné vysněné přátelství dvou duší. Zprvu, tj. na přelomu století, kdy jej vyhledávali začínající básníci, měl takový širší svazek charakter volnější literární družiny, později bylo takové společenství pevněji sepnuto společným dílem (jímž byl například časopis *Týn*, jehož čtvrtý ročník Karásek redigoval) nebo mělo přímo podobu spolku (spolek Přátelství[320]). Intimitu, charakteristickou pro splynutí dvou duší, vystřídala v takových družinách společná realizace nadosobní idey, určitého kolektivního úkolu, který každého ze zúčastněných přesahoval a přitom mu poskytoval dostatečný prostor pro rozvinutí jeho individuálních dispozic a snah.

I Karáskovy veřejné aktivity vykazují rysy jeho krizového jinošství, především neujasněnost záměru a rozkolísanost realizace. Mnohé prozrazují jeho sklon k improvizaci, nesystematičnost, nedůslednost či nedostatek „sebekázně", a některé jsou ještě zatížené anachronismy (např. snahou o připodobnění nějakému historickému vzoru). Vedle subjektivně pojaté katalogizace poštovního archivu v Poštovním muzeu, při níž upřednostnil nestandardní předmětné třídění před logičtějším uspořádáním podle původců fondů,[321] lze uvést například jazykový purismus v časopisu *Naše úřední čeština* či jeho editorskou praxi: svou edici Máchova *Máje* sice označil za *první kritické vydání*,[322] nicméně při úpravách původního textu se řídil spíše svou básnickou intuicí než přesnými zásadami.

Podstatou těchto svévolných kroků byla Karáskova preference osobního hlediska nad obecným, již leckdy motivovaly i důvody, které s podstatou dané aktivity bezprostředně nesouvisely, například se snažil vyhnout konfliktním situacím nebo předejít ohrožení některého přátelského svazku (zřejmě právě kvůli tomu přestal redigovat *Českého bibliofila*, v němž vzdor redakčním pravidlům potlačoval příspěvky negativně hodnotící některé jeho přátele[323]). Nedokonalost výsledku přitom nejednou kontrastovala

[320] Srov. LISHAUGEN 2003, SEIDL 2007.

[321] Karáskův podíl na katalogizaci poštovního archivu popsala Alexandra Špiritová, viz ŠPIRITOVÁ 2001: 100-101.

[322] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1940.

[323] Karásek redigoval pouze druhý ročník *Českého bibliofila* roku 1929. Snažil se přitom například tlumit odmítavé reakce na knižní úpravy Františka Koblihy. Upravoval recenze Arne Sáňky, což dokládají Sáňkovy i Karáskovy dopisy: „S politováním jsem po přečtení 2. čís. Českého bibliofila konstatoval, že jste nedodržel svého slibu daného mi při 2. redakční radě, že totiž po věcné stránce nebudete činiti změn v odborných referátech. […] Napsal jsem dva referáty o knihách vyzdobených F. Koblihou. Oba byly schváleny redakční radou. Jeden z nich jste potlačil bez udání důvodů nebo vrácení rukopisu red. radě, která je kompetentní poslední instancí, nemá-li ovšem námitek odpovědný red. p. dr. Ressler, druhý byl vysázen s nepatrnou změnou, s níž jsem koneckonců souhlasil, byl korigován, ale ke svému úžasu a

s Karáskovou sebejistotou, s níž jej prezentoval (přeceňoval například význam svých výtvarných sbírek, když přesvědčeně argumentoval, že jeho galerie může v Čechách nahradit „Slovanskou galerii“, o jejímž založení se za První republiky vzrušeně diskutovalo[324]).

Jinošsky působí i Karáskovo nejvýznamnější veřejné dílo, Karáskova galerie. Ta mu – poněkud paradoxně – právě díky své veřejné povaze sloužila jako dokonalé útočiště. Institucionalizací zajistil svým sbírkám důstojný prostor a zachování celistvosti i po své smrti, do níž se o ně – díky přesně zformulované darovací smlouvě – mohl starat. Jako doživotní ředitel galerie měl úplné právo pro rozhodování o akvizici sbírkových předmětů a organizaci sbírek i expozice a galerii komponoval dle vlastní vůle, byť jej pochopitelně limitovaly některé vnější okolnosti – osobní finanční situace, politické změny a především v poválečných letech i jistá lhostejnost Sokola ke správě sbírek.

Prostor galerie byl díky sokolskému zaštítění a exponované společenské funkci bezpečnější než bytový interiér[325] a byl vystavěn primárně z umění. Karásek do něj nainstaloval sbírky, které měl dříve umístěny ve svém bytě v Karmelitské ulici včetně svého nábytku, a vytvořil tak hraniční území, současně veřejné i soukromé,[326] reálné i snové. Ostatně i Karáskův byt měl částečně povahu obrazárny.[327]

---

rozhořčení jsem jej v definitivním znění v časopise našel úplně smyslově změněný, takže místo posměšného doprovodu bezduché Koblihovy práce, objevil se dobrácký posudek: „no, já to tak zle nemyslím, ono je to dobré a hezké!“ Konstatuji, že jsem o bezduchém a pustě prázdném obličeji ležícího aktu neužil slov „roztomilý obličejíček“, rovněž poslední věta dává úplně obrácený smysl.“ Dopis Arne Sáňky Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 28. února 1929 (LA PNP, fond Karáskova galerie) „[…] buďte ubezpečen, že dokud budu redigovati Českého bibliofila, nepřipustím, aby tam bylo něco proti Vám. [...] Odložil jsem referát Sáňkův, kde posoudil nesprávně Vašeho Hlaváčka. Buďte ubezpečen, že bych byl potlačil i poznámku Janského, kdybych byl věděl, že se dotýká nějak Vás. Buďte ubezpečen posléze, že bych při konfliktu raději složil redakci Českého bibliofila.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Františku Koblihovi ze dne 2. října 1929 (Archiv Národní galerie, fond Kobliha, František)

[324] „*Galerie slovanská*, o níž snil již Tyrš, že by mohla míti blahodárný vliv na probuzení *národního* ducha v našem malířství, existuje v počátečním stadiu svého vývoje v Karáskově galerii Tyršova domu. Je dosud stísněná, bude teprve po desíti letech svého zveřejnění (17. května 1935) rozšířena o další, sedmou místnost. […] Materiálu pro Slovanskou galerii, hlavně v kresbách a grafice, je tu sdostatek, oddělení polské jest již vybudováno podle úsudků polských uměleckých historiků docela výstižně, i když Matejko je tu zastoupen jenom 10 kresbami a žádným obrazem, za to Malczewski se tu může studovati v bohatém materiálu kreseb, skic i dokonaných obrazů. Projekt Slovanského ústavu je zbytečné tříštění sil bylo by lépe, kdyby se obrátil Slovanský ústav k Československé obci sokolské a společně s ní uskutečnil v plné kráse a významnosti ideu – Tyršovu…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1935: 116-118) Srov. např. KOVÁRNA 1935.

[325] Například roku 1920 byl Karáskův byt v Karmelitské ulici ohrožen úřední rekvizicí. Srov. Dopis Zdeňka Wirtha Společnému bytovému úřadu hlavního města Prahy ze dne 2. dubna 1920 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[326] „Interiéry starého Michnova paláce nutí samy sebou k uspořádání pokojovému, původ ze soukromé sbírky není tu zastírán, naopak úmyslně uchováván.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1935: 116)

[327] Naznačovalo to i Karáskovo označení prostřední místnosti, v níž byly rozvěšeny práce polských výtvarníků za – *polský pokoj*. Srov. „Dnes, kdy u mne visíte vedle sebe [tj. Hofman a Malczewski] v „polském pokoji“ (tak říkám teď prostřednímu pokoji), vidím, že jeden druhému prospíváte, visíte-li blízko sebe, to je důkaz, že Vás obou umění je veliké, a z toho mám radost!!“ Nedatovaný dopis Jiřího

Karáskovo prvotní nadšení ze spolupráce se Sokolem postupně vyprchávalo. Česká obec sokolská totiž přistupovala ke Karáskově galerii jen jako k prostředku atraktivní společenské reprezentace, popř. k naplnění své vzdělávací role, a v péči o galerii se angažovala jen ojediněle. Karáskovy dopisy a různé dokumenty prozrazují například liknavý postoj sokolů k poválečné instalaci sbírek nebo zdráhavé financování některých provozních položek (například proplácení jízdenek katalogizátorovi Stanislavu Kodymovi).

Již po několika letech po založení galerie Karásek skepticky glosoval celý projekt jako jedno ze svých dalších ujařmení: „Denně sedám v galerii a denně si myslím: Krásná idea – ale […] mne to hodně utáhlo a uvěznilo. A šlechetný pan Emil, který denně mne navštěvuje, říká, že pro tu galerii zapomínám na uměleckou vlastní tvorbu a že léta prchají, že já svůj talent neuplatňuji, jenom po galerii provázím lidi a vykládám o kráse malířství, ale že jsem básník, ani nevzpomenu. Má pravdu? Myslím, že – ano!“[328]

Přes tyto dílčí pochyby se ovšem o galerii staral do konce svého života, a dokonce pro své sbírky během okupace riskoval i život. Ve svém bytě na Újezdě ukrýval malby slovanských umělců, které byly do galerie deponovány ve dvacátých letech ministerstvem školství. Karásek na to upozornil v roce 1947, kdy si tyto obrazy vyžádalo ministerstvo zpátky, v dopise J. Matějčkovi, v němž se pokusil nastalou situaci vyřešit ve prospěch galerie: „Za okupace, po rozpuštění Sokola byla galerie konfiskována. Němci a jejich Treuhänder, generál gestapa dr. Schmidt chtěl z ní odstranit a zničit všecky ruské a polské exponáty. Zachránil jsem státní deposita tím, že jsem je ukryl ve svém bytě. Byl to po názoru okupantů zločin, bylo to zcizení státního majetku německé říše, na něž byl jediný trest podle nařízení Hitlerova, trest smrti. Kdybych býval toho neučinil, mohl bych dnes jednat s ministerstvem hladce: všecky deposity by neexistovaly. Jest můj poměr k exponátům tedy jiný, než úřadujícího ředitele, je to poměr citový, zachránil jsem s nebezpečenstvím života to, co jsem měl rád, umění bratrského národa ruského a polského.“[329] I podstoupení existenciálního rizika pro segment alternativního světa je charakteristické pro jeho jinošství.

Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie) V pozdějším článku *Odestřený obraz* Karásek připomíná vhodnost bytu pro rozmístění uměleckých děl: „Najal jsem si tři větší místnosti v levém křídle domu, k nimž přiléhala podlouhlý zazděná lodžie. Byt byl jako stvořen pro sbírku obrazů a dlouhá lodžie dobře se hodila k zavěšení rámovaných kreseb starých mistrů.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930-1931: 227)

[328] Nedatovaný dopis Wlastimilu Hofmanovi ca po r. 1927 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[329] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic J. Matějčkovi ze dne 15. října 1949 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

Založením vlastní galerie Karásek reinterpretoval své zalíbení ve výtvarném umění jako celoživotní cílevědomou sběratelskou činnost.[330] Karáskova galerie měla rovněž bilanční dimenzi: měla se stát památníkem svého zakladatele, prostředkem, jímž by životní a tvůrčí kontinuitu, o niž usiloval, napjal k budoucnosti, tj. jímž by jej galerie přežila[331] a prezentovala jej jako společensky citlivého altruistu (který své sbírky nezištně věnoval národu). Karásek si v původní darovací smlouvě vymínil, že se po jeho smrti nebude sbírka rozšiřovat, čímž podřídil její další život a růst („věčnost") stabilitě tvaru, který jí vtiskl.[332] Přitom vyvolal iluzi, že počátkem Karáskovy galerie je rodinná sbírka, a některé vzácné exponáty přímo označil za původní majetek svých prarodičů.[333] Kolekce tak měla mít rovněž charakter rodinné galerie, jakou například provádí četné zájemce ústřední postava Goethova eseje v dopisech *Sběratel a jeho přátelé*. Podobně svou galerií prováděl i Karásek a rodový ráz sbírek přitom často zdůrazňoval.[334]

Klíčovým prostředkem této připomínky se stala především knihovna Karáskovy galerie, která se z původní příruční knihovny (s převažující odbornou literaturou o výtvarném umění), resp. doplňku uměleckých sbírek (zahrnující produkci výtvarně zajímavou) proměnila v samostatný exponát reprezentující Karáska coby spisovatele a umělce. Karásek do ní včlenil naprostou většinu knih ze své osobní knihovny, včetně svazků s dedikacemi (například Jaroslava Vrchlického či Arnošta Procházky), a knihovna se tak stala monumentálním dokumentem jeho literárního působení.

---

[330] Sběratelství byla aktivita, která s jeho jinošstvím souzněla. Karásek sám ostatně poukazoval na to, že pro sběratelství je příznačná *dětinskost* („V den, kdy píšu tuto vzpomínku, tříkrálový, rok co rok jsme chodili s dr. Tomanem k němu [tj. dr. Hornovovi] „na hody" – a tu jsem měl příležitost obdivovati jeho kresebné přírůstky, z nichž měl až dětinskou radost. **Dětinskou**… neboť pravý sběratel musí míti v povaze, i kdyby mu bylo osmdesát let, cosi dětského, čistou, nezkalenou radost třebas i z nepatrných získaných maličkostí…" KARÁSEK ZE LVOVIC [1939a]: 1) a „že činnost sběratelská omlazuje a prodlužuje život." (KARÁSEK ZE LVOVIC [1944d]: 1) V tomto článku také lexikalizovaně přirovnal jubilujícího Jarmila Krecara k *„věčnému jinochovi"*: „Na „věčném jinochu" Jarmilu Krecarovi se to znovu potvrzuje." (ibid.: 1)

[331] Karásek na to upozornil v jednom z dopisů Wlastimilu Hofmanovi: „Ale dosti o tom, já mám metodu, poněvadž mi stále nadávají (i teď zase v novinách se o mne otírají), že si říkám: „Já budu nesmrtelný za 25 let po smrti" – a to mi dělá dobře, poněvadž za 25 let budu mrtev a nebudu se moci trápiti nad tím, že jsem se klamal… třeba, proč ne? Ale zůstane po mně stopa v české galerii – a to jest jisté…" Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[332] Není vyloučeno, že později toto rozhodnutí přehodnotil; ostatně bylo pravděpodobné, že do galerie přijdou různé odkazy některých mladších příznivců Karáskovy galerie, kteří Karáska přežijí (např. část svých sbírek Karáskově galerii odkázal Josef Portman).

[333] Karásek ve svých charakteristikách Karáskovy galerie nikdy neopomíjel zdůraznit, že její základy položili svými – výtvarnými i knižními – sbírkami jeho předkové, čímž manifestoval rodový ráz své galerie. Např. *Vznik Karáskovy galerie v Tyršově domě* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926c) nebo *Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1931). Srov. [NEPODEPSÁNO] 1940.

[334] Obraz Karáska jako průvodce zachytilo několik dobových reportáží z Karáskovy galerie, např. ZOUPLNA 1947.

Karáskova nedůslednost se projevila i na skladbě sbírek Karáskovy galerie. Původně vytčené sběratelské oblasti (především stará kresba (zejména skica[335]) a grafika, polské, resp. slovanské umění a moderní umělecké směry přelomu století) později převážila záplava méně hodnotných darů, jejichž spontánní (byť zprvu zřejmě nedůsledné) vřazování do sbírek výrazný reliéf kolekce zastřelo.[336] Postupně se z celku profilovaly další sbírkové oblasti, založené například nějakým rozsáhlejším darem[337] nebo Karáskovým příležitostným zaujetím. Galerie se tak rovněž stala Karáskovým improvizovaným uměleckým dílem, „institucionálním artefaktem", „konkrétní básní", „work in progress", živou architekturou, která se současně skládala i rozpadala.

I na tomto rozmachu projevila Karáskova jinošská osobnost, ať už šlo o improvizaci při nákupech, nejednou motivovaných spíše subjektivním zaujetím, emocionálním vznětem[338] než sbírkotvorným úmyslem, či o toleranci k darům rozmělňujícím sbírku,

---

[335] Karáskův zájem o skici, zprvu možná motivovaný jejich nevysokou tržní cenou (v porovnání s malbou), byl ovšem přelomový. Ve dvacátém století se dosud přehlížená skica zrovnomocnila s „hotovými" díly, byla na ní oceňována její širší významová otevřenost, prudší citovost a schopnost vtělit ideu připravovaného díla do omezeného prostoru. Srov. HODROVÁ 1999: 12. Zde také viz myšlenku Maxe Frische: „Skica někam směřuje, ale není ukončena; skica jako výraz obrazu světa, který se už neuzavírá; jako ostych před formální celistvostí, která předbíhá celistvost duchovní a může být jen vypůjčená; jako nedůvěra vůči dovednosti, která zabraňuje, aby naše doba dosáhla vlastní dokonalosti…". Velkým sběratelem skic byl také Johann Wolfgang Goethe, který o tomto „žánru" pojednal např. ve *Sběrateli* viz GOETHE 2005: 131, 141-142, 184-185. Srov. také Karáskovu interpretaci *kresby* v eseji o Rafaelu Santim: „Hledám odpovědi v kresbách Raffaelových. Kresby jsou upřímná zpověď každého umělce. V hotovém, skončeném obrazu může býti póza, ale v kresbě, jež předchází před obrazem, jest duše nezastřená, upřímná, nahá. […] V kresbách jest Raffael, jak opravdu byl *lidsky*, jeho linie jsou tak poctivé, tak pevné […] v obrazech jest jeho umění *odosobněné, přetvořené, vykomponované a vystylizované.*" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 15-16)

[336] Každá umělecká sbírka je jedinečným výtvorem, na její konečné podobě má podíl mnoho faktorů, které mohou pozitivně i negativně ovlivnit sběratelovo úsilí. Goethe je vypočítává ve *Sběrateli*: „Určitě hodně záleží na charakteru a zájmech milovníka umění, kterým směrem se vydá jeho láska k výtvarným uměním a kam sběratelský duch, dvě síly, které se v člověku často snoubí. A dále tvrdím, že stejně je milovník umění závislý na době, do které přichází, na podmínkách, ve kterých žije, na soudobých umělcích a obchodnících s uměním, na zemích, které nejdříve navštíví, a na národech, ke kterým si získal nějaký vztah." (GOETHE 2005: 115)

[337] Například Pavla Dušková, vdova po českém velvyslanci v Egyptě a novináři Cyrilu Duškovi, věnovala galerii na podzim 1926 kolekci staroegyptských plastik z manželovy pozůstalosti. Srov.: „Předsednictvo Československé obce sokolské vzalo se živou radostí na vědomost Tvoji zprávu, že paní Pavla Dušková, vdova po vyslanci Cyrilu Duškovi, věnovala nám pro Karáskovu galerii řadu krásných předmětů egyptských." Dopis jednatelů Československé obce sokolské Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 9. října 1926 (LA PNP, fond výstřižkový archiv Karáskovy galerie) Viz též [NEPODEPSÁNO] 1926-1927.
Podobně pražský sokol a sběratel Adolf Richter daroval galerii na jaře 1936 rozsáhlý soubor napoleonských památek ze své sbírky Collectio Napoleonica (mj. porcelánové a biskvitové sošky, rytiny, mince a medaile), který v roce doplnil tematicky souvisejícím knižním darem. Srov. „Myšlenka věnovati Napoleonskou sbírku ČOS vznikla asi před rokem. Provedl jsem tento úmysl nyní a naplňuje mě hrdostí, že mému životnímu dílu, sbírce této, se dostalo tak skvělého a důstojného útulku v Karáskově galerii." (RICHTER 1936: 2)

[338] „Těch 100 zl. dám v lednu na vaši knížku, když mám před vánoci mnoho výdajů a pak jsem koupil cosi, co jsem musil koupiti. Byl v dražbě dopis Josefa Manesa, poslední, než zešílel, kde píše příteli Vorlíčkovi, aby mu natrhal někde žluté plané růže, strašlivě smutný dopis – a židé na něj házeli. Bylo mi Manesa líto, že se tak čachruje s jeho tragikou, a přeplatil jsem v aukci židy a za 800 Kč jsem koupil ten drahý, nešťastný list – a je teď v Kargalu ve vitríně navždy uchován. Měl jsem slzy v očích, když jsem jej

která byla výrazem podobné poddajnosti k projevům přízně, jakou projevoval i v mezilidských vztazích. Další dary také dodávaly zpočátku nerozsáhlým sbírkám většího významu (opory v kvantitě) a věhlasu, protože dárce se tak stal příznivcem (a druhotně i propagátorem) galerie, kolem níž se tak vytvářel široký přátelský okruh. Galerie se tak plnila předměty a stoupenci a stávala se prostorem přátelského setkávání a spolupráce. Růst sbírek a básníkova uznání byly tedy vzájemně propojeny.

Karáskova snaha o docenění ať již jeho uměleckého díla nebo společenské prospěšnosti se výrazněji projevovala od přelomu dvacátých a třicátých let a současně kontrastovala s jeho jinošstvím i mu odpovídala. Vstup do oficiální struktury by sice mohl odpovídat dospělosti, ale Karáskovo úsilí bylo nesystematické a marné. Na jednu stranu chtěl být zvolen do literární sekce Akademie (poprvé roku 1929),[339] na stranu druhou se ve vzpomínkových statích stylizoval do prokletého básníka. Žádná z jeho kandidatur mu ovšem místo v Akademii, v níž zůstával pro řadu členů nepřijatelným, nepřinesla, což jeho jinošství, nepatřičnost v těchto strukturách, potvrdilo.

2. 3. 3. Dialogy s minulostí

V již zmiňované máchovské studii Jan Patočka reflektoval minulost v Máchových pracích jako neustále se rozšiřující *propast*, která nenávratně pohlcuje veškerý přibývající čas, který v ní pozbývá čitelnosti: „Bez přítomnosti neexistuje sice žádná minulost, ale přítomnost sama se u sebe nezastavuje, nýbrž předává svůj obsah minulosti, která je definitivní, z níž se nic již nevrací, v níž všecko nachází své poslední místo a cíl – neboť i když z hlediska objektivního časová linie se všemi svými body uplývá stále stejnoměrně do minula, z hlediska prvotního zjevování v našem životě je minulost propast zapomenutí, z níž sice můžeme do přítomna vyvolat jednotlivé stíny, ale jen v nepatrném rozsahu, úplnosti a živosti a s takovou přesilou mrtvého, že se živé ztrácí pod jeho tíhou.“ (PATOČKA 2004: 369)

K minulosti jako k sumě prožitého a daného, jež nadále ovlivňuje lidský život, se soustavně obracel i Jiří Karásek. Potvrzuje to již jeho celoživotní bilanční sklon, vyjevující potřebu ujednocení života určitým výkladem, pointovaným životním příběhem, dramatem, usouvztažňujícím vše minulé s aktuálním i budoucím. Dráždivá

---

nesl z aukční síně do Kargalu. Svatá, drahá památka…“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (patrně z roku 1926) (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[339] Srov. např. dopisy Růženy Jesenské Jiřímu Karáskovi ze Lvovic (LA PNP, fond Karáskova galerie).

neměnnost (nenávratnost) a plná nepoznatelnost prožitého jej podněcovala k pokusům zvrátit tuto danost. Evokace mladých let tak doprovázelo přetváření jejich obrazu.

Minulost, osvobozená od smyslové bezprostřednosti, nezaštítěná dokumenty či hlasy pamětníků, které by její obrazy korigovaly, verifikovaly či problematizovaly, mohla být nově prožita/prosněna a zaznamenána. Karáskovy vzpomínkové statě takto přistupovaly k životnímu materiálu a konstruovaly rozsáhlou životní fikci, jen v nezbytně nutné míře se opírající o fakta a rámcově dodržující historickou pravdivost (v chronologii či výběru „postav“).[340] Nad některými dílčími „zištnými“ motivy (např. při zdůrazňování či přeceňování vlastního podílu na některých reflektovaných událostech) zde převažovala snaha prožitý život estetizovat (potlačit vše banální, ošklivé a zesílit vše výjimečné a atraktivní), vyložit jej jako příběh opravdového umělce a tento obraz uchovat jako historicky pravdivý.

Podobně jako Karáskovy vzpomínkové články a *Ztracený ráj* revidovaly minulost i jeho nové, upravované (i zcela přepracovávané) edice vlastních starších děl, nejednou mystifikačně označované za původní verze. Například roku 1905 Karásek předstíral, že druhé vydání básnické sbírky *Sodoma* je textově shodné s prvním knižním vydáním, a v polovině dvacátých let označoval znění vydané v aventinských spisech za nejranější verzi (od níž se i první vydání odlišovalo).[341] Karásek tak nadřazoval svůj aktuální estetický názor celému svému dílu a zastíral vývoj své poetiky.

Karáskova snaha reinterpretovat vlastní literární dílo (blízká jeho memoárovému výkladu života) je patrná i v tom, jak organizoval různé soubory svých vybraných spisů:[342] ty uváděly práce aktuální do užšího vztahu s díly staršími, a vytvářely tak kompaktní celek, „jednu knihu“, která manifestovala estetickou jednotu, celoživotní věrnost jednomu stylu. Tu reprezentovalo např. aventinské vydání *Básnických spisů*, důkladně proměšující obsahy Karáskových sbírek mezi sebou, i zpětný výklad románů *Román Manfreda Macmillana*, *Scarabeus* a *Ganymedes* jako od počátku zamýšlené trilogie *Romány tří mágů*.

Tendence k revizi umělecké intence se projevila i v Karáskově několikerém zpracování podobných námětů. Například divadelní hry z prvního desetiletí tvořící jádro jeho dramatiky (*Apollonius z Tyany*, *Cesare Borgia* a *Sen o říši krásy*) spojilo téma

[340] Srov. kapitolu 3. 3. 4. Estetizace minulosti.
[341] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926b.Věrohodnost těchto tvrzení podporovala nedostupnost konfiskovaného prvního vydání, resp. Karáskova rukopisu.
[342] Přehled Karáskových spisů podává Aleš Zach, viz ZACH 1994.

antagonismu výjimečné osobnosti a pokryteckého davu, který ji původně oslavuje, ale nakonec zahubí.

Klíčovou Karáskovou životní fází, k níž se nejčastěji vracel, byla devadesátá léta, doba, kdy vznikl základ jeho literárního díla. Karásek se vždy důrazně ohrazoval proti zpochybňování významu generace devadesátých let následujícími generacemi,[343] např. odmítal výhrady vůči jejímu přínosu pro uměleckou svobodu či pro tuzemské obeznámení s nejnovějšími světovými uměleckými a myšlenkovými proudy. Ve vzpomínkových statích tuto fázi také zachytil jako skutečný počátek českého moderního umění a myšlení o něm a vyzdvihl přitom zejména účast svou a družiny *Moderní revue*.

[343] K prvnímu Karáskovu „obrannému" vystoupení došlo hned na přelomu století v polemice vedené okruhem *Moderní revue*, resp. *Nového kultu* s Hladíkovým *Lumírem*, kterou vyvolal článek Arnošta Procházky (krytého pseudonymem Mortuus) v *Novém kultu* s incipitem *Mrtvý bude mluvit o živých* (k celkové polemice srov. především VOJTĚCH 2002: 148-173, MERHAUT 2002, KOVAŘÍK 2003: 96-106, MACEK 1964). Procházka, vinící autory mladé literární generace soustředěné v *Lumíru*, z neideovosti a prospěchářství (pro něž se přimkli k časopisu, který v předešlé dekádě útočil na nastupující modernisty), odsoudil „neuctivý" postoj Arne Nováka k Jiřímu Karáskovi, projevivší se pohoršeným údivem nad nekritičností Karáskovy předmluvy Lešehradovy *Paní Modrovousky*: „„Paní Modrovouska" sama jest práce, o které by se nemělo ani mluviti; ale načechraný tón extatické její předmluvy, kde autora „Hořící duše" vychvaluje týmž tónem, jakým nedávno psal o Péladanovi, Barbey d'Aurevillym aj. nutí ukázati, jak dovedou kramařiti s moderním zbožím ti, kteří v bohorovné póze staví se sami v popředí mladé generace." (NOVÁK 1899-1900a: 203) (Nad kladným vyzněním Karáskovy předmluvy se ovšem tehdy pozastavil i S. K. Neumann, který při té příležitosti také Novákovu kritiku oglosoval, viz NEUMANN 1964: 262.) Procházka odsoudil reakci mladého kritika jako projev *arivismu* a neúcty k člověku, který se *nemalou měrou* zasloužil o svobodu soudobého umění. Nováka označil za prospěchářského kariéristu, pohrdajícího vybojovanými uměleckými svobodami, za „typ: oněch, kdož se dovedli, vidouce jasně svůj prospěch, zachytiti na šosy pseudomoderních a pseudopokrokových osob, aby je vyzvedli z jejich maličkosti." (PROCHÁZKA 1900: 10) Novák proti Mortuovi vystoupil svým *Zaslánem*, v němž zpochybnil Karáskův pozitivní podíl na současné umělecké svobodě: „Nelze se neusmáti pokusu učiniti nejprudšího a nejneústupnějšího bojovníka za volnost slova a projevu z nevinného p. Karáska, který vystoupil v době, kdy veškeré právo volného názoru a kritiky dávno bylo vybojováno, jenž neučinil nic více, než každý literát: vyslovil a vyložil svůj osobní názor, ostatně velmi úzký a jednostranný. […] ani v dramatu, ani v románě, ani v kritice, ani v lyrice nenaučili jsme se ničemu od něho a nechtěli bychom se ani naučiti." (NOVÁK 1899-1900b: 240).

Jiří Karásek na tyto útoky, upírající mu podíl na boji za svobodu básnického slova, zareagoval článkem *Invektivy* v *Moderní revui*, v němž hájil svou čest nestranného kritika a na příkladu Šaldových dvojích soudů o Mrštíkově *Pohádce máje* („Nečachroval spíše se svým kritickým svědomím ten, kdo o někom psal, že je mu kongeniální, a když se s ním nepohodl, týmž pérem zase, že jest idiot?! Nečachroval ten, jemuž „Pohádka máje" byla kdysi psychologickým zázrakem a jenž, když se rozešel s jejím autorem, strhl ji co nejhlouběji jako psychologickou šablonu?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900a: 233) a o Jaroslavu Vrchlickém poukázal na věrolomnost druhé strany, přičemž upozornil i na Šaldovo zpochybnění českého symbolismu, pronesené v čase prudkých mezigeneračních polemik v kritice Škampovy sbírky *Venku a domu* (viz ŠALDA 1949: 377-381). Karásek ji nyní strategicky vyložil jako Šaldovo *opatrnictví* a jako „napadené" označil sebe a Otokara Březinu, ačkoliv Šalda ve své kritice nikoho nejmenoval. Přitom také poukázal na to, že Šalda v čase jejich přátelských kontaktů Karáskovy básně (později zařazené do *Zazděných oken*) oceňoval: „Dnes jsou *Zazděná okna* slátaninou, ale tehdy, dokud jsme byli ještě přátelé, chtěl jste o nich psáti studii a měla míti dokonce Vaše slovo úvodní!" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900d: 256) Jako příklad dalšího Šaldova licoměrnictví pak uvedl i proměnu jeho postoje k *Času*, *Rozhledům* a F. V. Krejčímu. Následně se rozvinula mezi Karáskem a Šaldou několikaměsíční polemika, při níž se střídavě hájili a obviňovali z prohřešků vůči kritické cti a nestrannosti a jíž se zúčastnili i někteří mladí autoři z okruhu *Lumíra* (např. Karel Sezima).

Karásek ovšem také sám nejednou relativizoval význam vlastního podílu na generačním dění. Bylo to především v dopisech, které adresoval v prvním desetiletí dvacátého století svým bývalým soupeřům (např. F. X. Šaldovi nebo Jaroslavu Vrchlickému), v nichž takové pasáže upozorňovaly na proměnu Karáskovy pozice, zniternění jeho estetického postoje (odklon od cizích idejí, výraz věrnosti vlastnímu uměleckému přesvědčení)[344] a vyjadřovaly i jistý pisatelův devótní či smířlivý postoj vůči adresátovi (jemuž zpravidla přiznávaly větší důležitost pro umělecké dění – např. právě Šaldovi). Tato Karáskova revize souzněla s aktuálním sbližováním dřívějších odpůrců, k němuž docházelo mj. pod vlivem založení Kruhu českých spisovatelů.

2. 3. 4. Přátelství

Karáskovo mimořádné zaujetí odhmotněnou a formovatelnou minulostí doprovázel antagonistický postoj k netvárné a neestetické přítomnosti, tj. ke skutečnosti se všemi jejími danostmi. Karásek připouštěl její dílčí půvab jen výjimečně, a to ještě zpravidla u situací, jež je možné charakterizovat jako bezčasé, tj. v nichž se vnímající subjekt soustředí na předmět, prostor či dění postrádající aktuálních časových příznaků, a tak ze skutečnosti (vytčené jeho hlediskem) vylučuje vše neestetické, vyjímá ji z časového plynutí a redukuje ji na některý z jejích esteticky nosných aspektů (jde například o kontakt s artefaktem, pobyt v interiéru nebo v osamělé krajině).[345] Tento postoj odpovídá jinošskému sváru se vším jsoucím, který může být harmonizován znovunabytím původní jednoty se světem.

Karáskovu přítomnost zhmotňovala tíživá realita moderního velkoměsta, vyznačující se odcizením a *osamoceností*,[346] kterou tematizoval – podobně jako řada jeho současníků[347] – jako nemožnost sdílet vlastní pocity, zkušenosti i svět s ostatními lidmi,

[344] „Jsem dnes vzdálen vší literární diplomatiky a dívám se na vše, co bylo, jako na vývojovou nutnost. A jsem-li někdy deprimován vzpomínkou na tu celou mrtvou minulost, tíží mne vždy z ní jen má slova. Nic více. Říkám Vám to bez sentimentality, zcela přímo.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic F. X. Šaldovi ze dne 6. října 1903 (LA PNP, fond Šalda, F. X.)

[345] Karásek tento poměr ke skutečnosti přirovnal k recepci uměleckého díla, v něž se svět pozorovaný *zdáli* proměňuje: „Něco o Bílé hoře dříme ještě ve mně neujasněně (povídal jsem Vám o tom) a pak teprve chci napsati knihu vnější a tajemné lehkosti, knihou pohádek říci svou radost z vášně, z barev a vůní, nesouvislými a pošetilými pasážemi pověděti svou lásku z krás tohoto života pozorovaného jako umělecké dílo. Neboť můj ubohý život není a nebude už než „rozkoší pozorovati a býti zdáli dojímán“.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 26)

[346] Na osamocenost jako příznačný rys moderního člověka poukazuje například Jean Lacroix: „Pro moderního člověka je charakteristické, že to je bytost osamocená; odtržená od sebe i druhých lidí, od světa i Boha; odtržená od sebe, *protože* odtržená od druhých, od světa a Boha.“ (LACROIX 1970: 106) Srov. PIERROT 1981: 53, MÁLEK 2008a: 16-17.

[347] Osamocenost mohla být i stavem volním, resp. jedinec ji mohl manifestovat jako stav, který si sám zvolil. Daniel Vojtěch upozorňuje na tento rys u Arthura Breiského, u něhož shledává rozpor mezi touhou

která jedince uzavírá v něm samém (v jeho bloudění) a znemožňuje mu poznat skutečnost v její úplnosti. Jako ideální stavy (integrující a oživující) proti ní vyzdvihoval především *přátelství*[348] a *samotu*.[349]

Samota je na rozdíl od osamocenosti stavem harmonickým, úplným a volním. Jedinec o ni usiluje a dosahuje jí specifickou organizací svého života, nadřazením nadčasového časovému a odklonem od danosti všedního dne: „Osamocenost není samota: je to dokonce pravý opak. Bytost osamocená je mezi druhými lidmi uzavřenou jednotkou, obrácenou často i proti nim: je odloučená ode všech. […] Pro osamoceného člověka je společnost stále přítomná v podobě *resentimentu*. Samotář naopak je spojený s celým vesmírem; jeho samota je plnost." (LACROIX 1970: 106) V aktuálním časoprostoru ji reprezentují především prostory uměleckého či sakrálního interiéru nebo periferijní exteriéry (především romantické krajiny či parkovní scény).

Podstatou přátelství je rozmluva, platónský logos, dialogicky usouvztažňující a ozřejmující ideje světa (unikajícího smyslům jedince): „[...] to, k čemu rozmluva míří, je založení vnitřní jednoty a totožnosti života, možnost života jako niterného souladu a harmonie. […] LOGOS, živou a tvořivou řeč, vede přesvědčení účastníků, že se jedná o

---

sdílet vlastní svět a úsilím uchovat si vlastní osamocenost, který vyjevuje jeho korespondence: „Korespondence však ve všech případech svědčí o tom, s jakou naléhavostí Breisky oslovoval své přátele, kolik nepřiznaného citu do dopisů ukládal, citu, který ovšem zásadně porušoval jeho světáckou autostylizaci. Úsilí udržet svou osamocenost jako tvůrčí a životní východisko střídá touha podat ruku druhému, aby se vzápětí stejnému gestu bránil. Tento rozpor se ostatně objevuje v charakterech mnoha literárních postav soudobé literatury jako příznak tzv. analytického typu." (VOJTĚCH 1999b: 605)

[348] Podle Georga Simmela dosahuje moderní člověk takového otevřeného důvěrného svazku, jakým je přátelství (založené na *absolutní duševní intimitě*) jen s velkými obtížemi, což je způsobeno jeho hlubší individualizací a uzavřeností (skrýváním nejosobnějších vrstev): „Možná, že moderní člověk musí příliš mnohé skrývat, než aby se mohl oddat přátelství v onom antickém smyslu; možná, že osobnosti jsou též – vyjma svých nejranějších let – příliš vyhraněně individualizované, než aby mohly dosáhnout plného vzájemného pochopení a prostého porozumění, k němuž přece vždy patří tolik vnitřního tušení a tvořivé fantazie zaměřené na druhého." (SIMMEL 2006: 77) Namísto dokonalého, celistvého přátelství tak v moderní době vznikají jen selektivní vztahy, založené na sdílení některé dílčí vrstvy (jsou definovány např. spirituálním, empirickým, emocionálním či intelektovým souladem, nikoliv však jejich komplexní souhrou). Srov. též LACROIX 1970: 107.

[349] Úplné dosažení samoty je rovněž mimořádně obtížné, podmiňuje ji ekonomická a sociální nezávislost. Nedostává-li se jedinci patřičné existenční autonomie, přerušuje samotu nutnost vycházet z *klauzury* do ulic – za obživou. Nadčasovou samotu tedy opět dostihuje přítomnost ve své neestetičnosti a nepřátelství. Karásek reflektoval *samotu* jako stav tvůrčího ponoru do vlastního nitra, v němž je možné vstřebávat podněty vzešlé z osobní i historické paměti, z metafyzických zdrojů nebo z kontaktu s uměním, v řadě svých básní, například v *Touze Samoty* ze *Zazděných oken* („[...] jak plavec zbloudilý sním v nostalgii zas: // že duch můj poznovu si katedrálu stvoří / té hrdé Samoty, již zpupně pobořil, / kde světla vzpomínek v lamp starém zlatě hoří, / hru lesků lijíce do hrobek mrtvých chvil, // té hrdé Samoty, kde vše se zapomene, / kde vše se uklidní, čím duch je uštván, chor, / jak spí kdes v zátoce vod rytmy zkonejšené, / co skály vzdálené rve náraz vln a vzdor." KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 11-12) nebo v básnické skladbě *Tryzna* (ze *Sodomy*). V jiných básních naopak motivu samoty užil ekvivalentně k osamocenosti (např. *Krajina v duši*, *Déšť spleenu*) a v některých ji spojil s prožitkem sexuální frustrace (především pozdější básně *Puberta*, *Samota* (ze druhého vydání *Sodomy*; *Samota* vyšla v odlišné verzi již ve sbírce *Sexus necans*)); i přitom však motiv samoty polarizuje vnější svět. K samotě coby podmínce umělecké tvorby srov. WILDE 1995: 8-9.

cestu, na které lze spatřit a nalézt to, co je pro život podstatné a významné.“ (MOKREJŠ 2009: 19)[350] Přátelství tedy člověku zprostředkovává (objektivnější – společné) poznání skutečnosti i jeho samého, a umožňuje mu tak činné (mužné) zakotvení v přítomném čase. Původně osamocená individualita může ve vysněném duchovním přátelství prohlédnout smyslovou ošklivostí dneška a uvědomit si přítomný okamžik v jeho plnosti a hloubce. Přátelství je i cestou očišťující existenci, vyvažující její danosti a estetizující celek života, a jeho hledání je charakteristické především pro psychické mládí, které usiluje o hlubší poznání, na což upozornil například Jean Lacroix v eseji *O přátelství*: „Být přáteli neznamená jen být zajedno, společně hledat pravdu, ale znamená to hledat ji jeden v druhém a nacházet ji uvnitř druhého v podobě života samého. […] V každém případě být přáteli znamená vždycky společně poznávat. Přátelství, to jsou *dvě duše, které se tápavě hledají, a hledajíce sebe, hledají pravdu*. […] To je další důvod, proč je přátelství tak charakteristické pro mládí […].“ (LACROIX 1970: 112) Jinošství je nadto k osamocenosti disponováno svým cizinectvím, které podněcuje ke kritické reflexi skutečnosti a jejích obecně sdílených výkladů a norem a vylučuje z kolektivu definovaného tímto sdílením. Potřeba sdílet tuto *jinou* skutečnost pak vede právě k hledání spřízněného člověka, přítele. Přátelství tak poskytuje prostor pro tuto novou vzájemnost, zakládá kolísavou pevninu, vycházející z odlišností a rozporů, jedince nově integruje a jeho jinakost zhodnocuje jako možný nástroj vzdoru. Má tedy rovněž iniciační význam. Friedrich Nietzsche na tento integrační proces poukázal v dodatečné předmluvě ke svému dílu *Lidské, příliš lidské*: k *osamění* (*Vereinsamung*) „odsuzuje každá bezpodmínečná *odlišnost pohledu* toho, kdo je jí zatížen […]. Čeho jsem však měl ke svému ozdravení a k obnově stále znovu nejnutněji zapotřebí, byla víra, že *nejsem* osamocen, že takto osamoceně *nevidím* – kouzlo tušené spřízněnosti a stejnosti pohledu a tužeb, spočinutí v důvěře přátelství, slepota ve dvou bez podezření a otazníků, požitek z popředí, povrchů, blízkosti, z nejbližšího, ze všeho, co má barvu, pokožku a zjev.“ (NIETZSCHE 2010: 9-10)

Přátelství duší, vzájemně se respektujících ve svých odlišnostech, věrně se doprovázejících při poznávání světa a spjatých společnou touhou po ideálu,[351] shledával Karásek dokonalým mezilidským svazkem, ba dokonce ideální životní formou, v níž se

[350] Srov. MOKREJŠ 2009: 21-23, 68-82.
[351] Srov. NIETZSCHE 1992: 47, SIMMEL 2006: 77, LACROIX 1970: 112.

člověk otevírá světu a hlouběji si uvědomuje i svou vlastní existenci.[352] Oslavoval je svým literárním dílem a usiloval o ně i v osobním životě a toto úsilí často tematizoval. Inspiroval se přitom řadou mytologických, historických i uměleckých příkladů, např. přátelstvími rytířů Amise a Amila v Zeyerově románu, který označoval za jednu ze svých nejmilejších knih, Hyperiona a Adamanta (z románu *Hyperion* Friedricha Hölderlina[353]), Maria a Flaviana (z *Dojmů a myšlenek Maria epikurejce* Waltera Patera[354]) nebo biblickým přátelstvím Davida a Saulova prvorozeného syna Jónatana.[355] Karásek opakovaně zdůrazňoval neúspěšnost vlastních snah získat opravdového přítele, a zharmonizovat tak svůj poměr k přítomnosti. Příznakem osamocenosti dále rozkolísával obraz svého života, vyvolával dojem nedobrovolné izolace a trvalého prožitku nepatřičnosti do současnosti: „Tolik lidí den za dnem přejde mimo mne, tolik různých tváří vidím a tolik různých pohledů na mně utkví, a já sebe sama ptám se

[352] V Karáskových dílech bývá přítel často charakterizován jako bytost, která potvrzuje existenci svého druha. Srov. např. leitmotiv dialogu vypravěče a jeho přítele v próze *Vánoce v Grecciu*: „Pamatujete, Francesco, jak jste řekl bytosti, tak zvláštní svým přátelstvím, jež pociťovalo různost jako bolest, a kterou jste měl tak rád svým trochu sobeckým a znásilňujícím způsobem, za večera, jenž se zdál náležeti pouze vám, svou podivností: *Podejte mi ruku, ať vím, že existujeme!*“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 11) (Ve *Ztraceném ráji* je pak tato scéna (tj. scéna z karmelitánských katakomb) variována, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 285-286.) Podobně užil Karásek motivu rukou také v dalších svých textech, např. v *Legendě o kouzelníku Šimonovi* („Chopil se rukou Zoarových, jako by chtěl si uvědomiti, že žije ještě na zemi něco ušlechtilejšího, než jsou tito dokonale všední tvorové, kteří pokládají za jedinou svou povinnost, aby se sobě podobali navzájem k nerozlišení.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1911b: 83), v *Románu Manfreda Macmillena* („Vtáhl mne do svého kočáru, vsedl do kouta a přitiskl se svým tělem ke mně tak, že jsem cítil, jak se sděluje jeho vzrušení náhle i mým nervům. […] Cítil jsem, že jsem něčím úplně bezmocným, pasivním v jeho rukou. Nevím, byl-li to záchvat toho, kdo viděl přízrak a počal pochybovati o sobě a chtěl míti v své náruči někoho živoucího, by se přesvědčil o tom, že sám existuje.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 18; srov. též ibid.: 34) nebo v *Ganymedovi* („Adrian, stržen vypravováním Mollerovým, chopil Žida za ruce, mimoděk je křečovitě stiskl, jako by se bál, že je Moller přeludem, že teď unikne, jako by chtěl tím stiskem rukou si zabezpečiti vědomí skutečnosti všeho, co mu Moller vypravuje…“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 81).
Motiv ruky patří ke klíčovým Karáskovým motivům, jehož užíval i v jiných významech, než je sounáležitost nebo sdílení prožitku skutečnosti. Ruce (podobně jako zrak) metonymicky zastupují člověka, charakterizují jej, odkazují k jeho činnosti, tvorbě (jako zrak k poznání, vnímání – a utváření obrazu světa). V Karáskových prózách tak kontakt rukou v intimních situacích zesiluje sugerované emoce, vyjadřuje sdílení, ztotožnění a sekundárně může být vykládán jako signál erotického svazku: „Ach, dvě krásné, nahé paže, aby mne objaly! Býti sám sebou je tak málo. Milovati a býti druhým změněn, v tom jest jediná rozkoš života. [...] Najíti sdostatek jemné, bílé ruce, býti jim, pro náhlé večery a mlčelivé noci, lyrou! Nic není nádhernější!“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 52) Rovněž mohou vyjadřovat ochranu, proměnit se v opatrující křídla: „Oreste, můj Oreste, nesmíte tolik trpěti. Chtěl bych býti silen, abych vás vysvobodil. Tyto ruce tak rád bych změnil v dva žhavé blesky, jež by nedovolily, by se přiblížil k vám Marcel. Pak by byla každá vaše vzpomínka na Marcela zároveň mečem, jejž byste vytasil, byste se bránil proti němu…“ (ibid.: 84)
Nejvlastnějším dílem ruky (a současně i jejím znakem) je rukopis, který může prozradit (a ovšem také maskovat či předstírat) povahu či totožnost píšícího. Manfred Macmillen upozorněním na identitu svého rukopisu s Cagliostrovým naznačuje jejich totožnost, resp. to, že je jednou Cagliostrových reinkarnací (viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 61).
[353] Srov. HÖLDERLIN 1944: 51-60.
[354] Srov. PATER 1911: 28-72.
[355] Srov. 1 S 18, 1-4; 19, 1-7; 20; 23, 14-18; 2 S 1, 17-37. Srov. též ŠKRABAL 1940: 229.

zmaten: proč ti nepatří láska ani jediného z těch lidí. A zdá se mi, že jsem tolik, tolik chud.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 30) V reflexi své osamocenosti (například v rozhovorech s Annou Lauermannovou) líčil své dřívější svazky jako nevyrovnané a bludné: „Měl jsem dva, ten jeden moc o mne nestál, toho jsem hrozně miloval. Druhý stěžoval si, že jej zanedbávám, bolelo jej to a já měl radost z té bolesti.“[356]

Aktuální marné (či zmarněné) vztahy zpravidla dlouze komentoval, vracel se k nim a podrobně své důvěrníky seznamoval s proměnami svých pocitů a s duchovními důsledky rozchodu. Takovou sérií úvah nad osamoceností (ve vztahu k zaniklému přátelství obsahují například jeho dopisy Marii Kalašové, které se vztahují k odjezdu Iva Raiće z Prahy v dubnu 1905. Krátce nato se Karásek Kalašové svěřuje se svým osaměním, přitom však vyzdvihuje své obohacení touto zkušeností: „Dostalo se mi v životě dosti: v přátelství nalezl jsem sílu a zmužilost, byť mne osud dovedl vzíti přítomnost toho, jemuž, nyní vidím, jsem tak vším jako on mé bytosti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 41) Vzdor této posile a pocitu zmužnění ovšem neshledává možnost seberealizace v běžném životě (v přítomnosti), ale v ústraní, kde se věnuje umělecké tvorbě a vzpomínkami nahrazuje bezprostřední časoprostor: „Žiji osaměle: společnost ztratila pro mne půvabu, a je mi trýzní, musím-li jíti ještě někam. [...] Chci nyní jen vzpomínat, bez slz a bez hořkosti, že jsem žil tři krásné měsíce: to, co zbývá pro život, je povinnost zasloužiti si, že jsem byl tak šťasten. Jak a čím – o tom nemohu pochybovati: krásným uměním snu a života, z něhož snad se konečně zrodí dílo, o němž sním.“ (ibid.: 41) V následujícím listu svůj nesoulad s přítomností konkretizuje. Vše, co vzchází z (pozemské) skutečnosti shledává pomíjivým, včetně mezilidských vztahů, lásky a přátelství. Vyvažuje je uměním, které vzdaluje člověka od reality, od všech daností, které rozrušují jeho prvotní sen, založený bezprostředním okouzlením: „Mám teď hrůzu přede vším určitým, positivním, definitivním. Co je určitým, definitivním zde v světě? Milenci, přátelé přísahají si věčnost lásky, přátelství. To jest absurdní. Bylo by logické přísahati si věčnost konce. Přibližme se k někomu: už tím jsme se o kus jeho bytosti oloupili. Úkol umění, snu, fikce, všeho, co činí život zde snesitelným, jest, myslím, aby činil realitu méně určitou, aby zadržoval naše poznání. Ráj zmizel, když byl poznán, to je smysl nejstarší symbolické povídky lidstva o Adamu a Evě. Ne „poznej sebe!“ mělo by státi na našem chrámu, ale „odvrať od sebe zraky!“ (ibid.: 42)

[356] Záznam ze dne 15. října 1903. Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

Karásek charakterizoval skutečnost jako marnou a pomíjivou i ve svém literárním díle, například již v *Zazděných oknech*, v nichž je negativní vyznění jejího obrazu zesíleno prožitkem osamocenosti lyrického subjektu. Ten přechází mezi odpudivou skutečností, v níž namísto oživujícího přátelství nalézá pouze devastující prázdnotu, a svým nitrem, jež zaplňují echa odeznělé minulosti či sny. Zklamání z tohoto bezvýsledného hledání, resp. zánik přátelského svazku tematizuje například báseň *Mrtvé přátelství*[357] nebo rondel *In memoriam*, v němž je pomíjivost přátelského pouta spojena se smrtí přítele a zdůrazňují ji barokizující obrazy tělesného rozkladu.[358] Zaniklé přátelství zde symbolizují dva mrtví: přítelova hnijící mrtvola a mluvčí básně vzdávající se života a vstupující do vnitřního prostoru smrti – do svého nitra mezi mrtvé.[359]

V tomto rondelu také Karásek uplatnil apostrofu, významný prostředek své poetiky, jehož prostřednictvím často tematizoval přátelství i navozoval pocit osamocenosti. Například v básni *Miserere* je díky početným apostrofám mrtvých vyjádřena pomíjivost mezilidských svazků a vyvolán dojem niterného prolnutí lyrického subjektu se záhrobím. Mluvčí odvrhuje vnější svět a noří se do minulosti s vůlí oživit dávné touhy a vášně skrývané „maskou" rozkladu: „Ó mrtví hřbitovů, v něž luny zář se dívá, / jsouc liljí bledostí jak zpita, prochvělá, / vy tlící ve tmách krypt, jež skví se do běla, / jak pára stříbřitá je lehce obemžívá, // […] váš průvod příšerný v mé duše zrcadle / se chvěje zastřeně jak řada zamlžená // obrazů vysněných, jež mizí v prvním tknutí, / [...]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 33-34)

Ve druhém oddílu *Zazděných oken* četnost apostrof vzrůstá, dominují především v souboru básní v próze v závěru sbírky, v nichž se také významně podílejí na rytmizaci textu. Vedle předmětů či částí budov a lidských těl (zazděná okna, rodinné hodiny, benátská zrcadla, oči) promlouvá lyrický subjekt rovněž k nespecifikovanému příteli v básni *Portrét*. Ačkoliv je možné vykládat jej jako alter ego lyrického subjektu a celý

[357] „Bez barev, ponurý, jak s pohřebními rytmy / den za dnem počíná v šeď soumraku se tkát, / z mrtvého přátelství jen stesk zbyl v duše přítmí, / sám, smutný poutník, zas jdu prázdnem pustých lad... // [...] // A jenom po čase snad záchvěv ještě vzruší / mou mysl zklidněnou, tím bolem z dávných dnů. / Tak po snu zklamaném vždy hořkost usne v duši, / když skutečnosti šeř se zatkne v duhu snů." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 25-26)

[358] Srov. např. báseň Andrease Gryphia *Na sebe sama*: „Sám sebe hrozím se a hlava se mi točí, / hle rty, hle noc a propast zornic osleplých, / bděním jsou slepé, těžký dech je v prsou mých, / jen pohlédni, už teď jsou mrtvá víčka očí. // Jazyk mi ohněm zčernal, slovům poddává se, / blábolím, nevím co. Jen duše a mdloby dob / po Těšiteli volá, z masa smrdí hrob. / Doktoři nechali mě. Bolesti jdou zase. // Mé tělo kosti jsou, pár žil a nic už dál. / V sedění smrt a na lůžku jen žalný žal. / Hnáty teď samy opor mají zapotřebí." (SLAVÍK (přel.) 1996: 141) K tematizaci smrti barokní literaturou viz především SLÁDEK 2000. K barokní imaginaci rozpadu (a její modernistické recepci) viz MÁLEK 2008c: 170-178.

[359] „A mně se zdá, že v tělo mé se vrývá / též hnusný červ, že v rubáš zpuchřelý / a praskající Smrt mě přiodívá, / a že můj vlas již nyní, příteli, / tak jako tvůj též zvolna, zvolna ztlívá." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 29)

komunikační akt jako sebeoslovení, v celkovém kontextu Karáskova díla se tento oslovovaný přítel jeví jako ideální druh trvale spojený „pygmalionským" vztahem s lyrickým subjektem, resp. vypravěčem, jako bytost, která je jím utvářena, modelována a iniciována (což může připomenout „nerovné" vztahy mezi aktéry esejistických dialogů Oscara Wildea). Vedle této básně v próze, v níž mluvčí svému protějšku připomíná návštěvu ve *vetešnickém krámku* a fascinaci zde „zapomenutým" portrétem anonymního šlechtice, je oslovován podobný bližený například také v pasážích rámcujících *Legendu o ctihodné Marii Elektě*, z nichž především ty úvodní vyvolávají představu konkrétního posluchače,[360] v esejistické próze *Vánoce v Grecciu*, která je pojata jako promluva k mladému aristokratu Francescovi a v níž se adresné pasáže mísí s převypráveným životním příběhem sv. Františka z Assisi a úvahami, nebo v románu *Ganymedes*, v němž toto oslovení vytváří představu ideálního čtenáře, podobně pohlížejícího na uměleckou tvorbu a na život sám, a tedy odpovídajícím způsobem spoluutvářejícího čtené dílo, tj. svým výkladem.[361]

Osamocenost vězní jinocha v jeho věčné noci. Cesta k mužnosti je přerušena a nemožný je i fyzický návrat do dětství, do minulosti. Mužnost a minulost se tak stávají předmětem osobního kultu.

Mužnost jako nedosažitelný, zbožštěný stav představuje iniciaci, resp. obrození, povstání činné, tvořivé síly. Proto také v Karáskových prózách charakterizují zasvětitele především maskulinní rysy (jsou to zpravidla *obrácení jinoši*), zatímco iniciovaní působí žensky, například zženštilý Viktor Šonský obdivuje mužného Achilla[362] a jeho iniciátorem je mužný Jarolím Juřen, jehož jméno odkazuje jak k jarnímu vzkříšení,

[360] Např. „Příteli, milující věci vznešené a smutné, jehož zraky opojuje Valdes Leal stejně jako zraky dona Juana slavným a strašným dílem tváří mrtvol, hlodaných červy, viďte, poslechnete legendu života věrné služebnice Boží, ctihodné matky Marie Elekty z Ježíše, - legendu, již znáte a milujete, ale do níž básník vkládá symbol, jak jej vyčetl z pergamenu, posvěceného dotekem ruky svaté Terezie, a ze žhavých zásvitů, jež se zanítily pro něho v podlouhlých očích Marie Elekty z Ježíše onoho večera, kdy jsme zabloudili v chrám karmelitek, tajemnou náhodou, skoro jako bychom byli přitaženi proti své vůli, mimoděk, mystickou silou, prýštící z těla Marie Elekty z Ježíše…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1922e: 11)

[361] „Dva černé stíny, sdružené osudem, sedají v soumraku po mém boku, jako by chtěly, abych vyprávěl jejich temný příběh. Až nastane ještě hustší tma, budu jej povídati vám, příteli, jenž se rozechvíváte rád legendami prokletých srdcí. Vy mi neříkáte jak ostatní lidé, proč vyprávím jen absurdnosti: vy víte, že normálnost existuje jenom v dílech počestných spisovatelů, kteří jsou v klamu, že tvoří život, jak jest, vy víte naopak, že život chodí velmi často – a snad častěji, než je milé moralistům, - cestami abnormálnosti." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 7)

[362] „Byl [tj. Viktor] zamilován do Achilla. Vždy znova a znova četl verše, jež zpívaly o jeho temně rudém, zarputilém hněvu. V představách si kouzlil Achillovu mužnou krásu, vysoké čelo šlehané bouří temných kadeří, prsa klenutá a tvrdá jako pancíř, mohutné svaly nahých paží podobné koulím ze slonové kosti, ústa krvácející ponuře jako žhavé, zlověstné rubíny. Achilles měl přítele, Patrokla – a Viktorka toužil býti na jeho místě. Blouznil o tom, obětovati v boji život za přítele, jenž by měl takovou podmaňující krásu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 260)

obnovení původních sil, tak k Jiřímu, což poskytuje možnost rozumět mu jako ideálu mužnosti.

Minulost je idealizována a její krásou je poměřována nynější planost. V *Zazděných oknech* je výrazem této idealizace básnická krajinomalba líčící harmonickou večerní krajinu, oplývající těšivými smyslovými efekty, s níž kontrastují četnější obrazy noci a pustiny, jež zpravidla asociují marnost a smrt. Takové napětí je například mezi básněmi *Krajina v modři* a *Krajina*, resp. *Krajina v duši*. Zatímco první z nich líčí klidnou, barevně sladěnou večerní scenérii, zbylé dvě zachycují skličující prostory smrti.[363]

Snové návraty do minulosti, evokace jejích krás, ovšem nedokáží vyvážit doléhající frustraci z nepřátelské skutečnosti, a proto minulost častěji personifikují mrtví a nitro na ni koncentrované je symbolizováno hrobkou či různými prostory „in profundis" (např. *Nálada zmrtvělá*) či „in marginis" (např. *Opuštěný dům*).[364]

---

[363] *Krajina v modři* ztvárňuje krajinu v odstínech zelené, modré a fialové ve fázi, kdy vitální zelený tón již ustupuje, splývaje s četnými škálami dominantní modře, zvolna se snoubící s fialovou. Barevný přerod je pozvolný, uklidňuje a tiší („V modř přešlo vše, co stydlo v zeleni, / v modř lichotnou všech odstínů a tónů, / v par fialových hořkém zbarvení / kraj rozlitý se chvěje v mírném sklonu." KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 24) a celou scénu spiritualizuje asociace modrého efektu večera a chrámového příšeří. Harmonie obrazu je ještě podpořena pravidelnou veršovou a rytmickou stavbou (čtyři pravidelně rýmované a rytmizované strofy). Proti tomu báseň *Krajina* zobrazuje monochromní noční scénu: z celé temné krajiny je zřejmá jen cesta, po níž jsou roztroušeny siluety osamělých poutníků a jíž se ubírá i lyrický mluvčí („Kraj bez jména a ve tmách myšlený. / Nesmírné prázdno třesoucí se jemně, / jak tajeplnou bázní prochvěno. / A cesta nejistá a mlčící / a mrtvá, v noci stopená / a plná putovníků / ke branám hrůzy […]." ibid.: 42). Neutěšenou náladu opět podporuje veršová stavba. Nestrofovaná báseň se skládá z šestnácti volných veršů, jejichž plynulé rozšiřování a krácení nenarušuje jednotvárné plynutí textu. Jediný pokus o zvrat je exklamace v předposledním verši („já vzkřiknout chtěl jsem: *Smrti! Smrti! Smrti!*" ibid.: 42), nicméně tento zdánlivý přeryv spíše jen utvrzuje monotónnost básně. (Podobný motiv němého vzkřiknutí je využit i v básni v próze *Záchvěje mrtva* ze sbírky *Sodoma*: „Ale stín mlčí a vzdaluje se ode mne. Chtěl bych jej zastavit, ale ticho vraždí můj výkřik. Ticho dálek a stáří vísící pohasle jako neživá, strnulá maska, v mrtvosti všeho, stlačené prostorem." KARÁSEK ZE LVOVIC 1895c: nestr.) *Krajinou v duši* je „moře písku" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 46), stylizovaná poušť, symbolizující neplodnost a prázdnotu (srov. PYNSENT 2008b: 255). Barvy jsou pošmourné a nevlídné, panuje zde zejména šedá, jíž osvětluje chladné světlo. Celkový dojem je malátný a vyčerpaný, čemuž opět odpovídá i forma. Báseň se skládá ze tří postupně se prodlužujících strof, které počínají stejným dvojverším („Bez hrází moře písku, / oceán mrtvých vln."). Verše jsou nepravidelně dlouhé, přičemž zde nedochází k postupnému prodlužování či krácení verše, ale změny se dějí znenadání; kvantitativně však převládají krátké verše, které umožňují soustředit se na detailní počitek (srov. ČERVENKA 1963: 40). Třetí strofa také opakuje motivy z předchozí strofy, což opět vzbuzuje dojem psychického vyčerpání. K psychologizaci symbolistní krajinomalby srov. MACURA [1993]: 44.

[364] Interiéry v Karáskových básních i prózách jsou často výslovně vztaženy k minulosti. Jde se o staré stavby nebo pokoje se starobylým zařízením a výzdobou. Jejich obyvatel se tak častěji konfrontuje s podněty z historie než z přítomnosti: skutečnost zůstává vně zdí jeho příbytku. Dům či byt se tak proměňuje v ekvivalent hrobky, jak je patrné například z básně *Staré domy* ze *Zazděných oken*. Jako obrovská hrobka je vylíčen například Marcelův palác v Benátkách v románu *Scarabeus*; jeho srdcem je pochovaná markýza de Brinvillier: „Když v těžkém a dusném vzduchu spí všechen palác, co věci jsou ztemnělé až do černa, vycházím ze svých komnat a sestupuji k ní, k mramorovému loži, v němž spí, zmalátnělý svým bytím, vzývaje jen ji, milenku svou, Marii Madeleinu, učící mne nenáviděti světa a milovati zlo všemi výrony žhavého žáru, tryskajícího ze vzdorné duše…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 164; srov. též ibid.: 122-123). To může připomenout dům hrdiny Rodenbachova románu *Mrtvé Bruggy*: Hugues Viane si své obydlí zařídil jako prostor mimo čas s ústředním bodem: relikviemi po mrtvé manželce, především jejími vlasy („Jako by ty vlasy byly připoutány k jeho bytí, i těch němých

Motivy osamocenosti a marnosti se sdružují i v dalších Karáskových literárních textech i v jeho korespondenci. Jako násilné přerušení životní kontinuity reflektuje konec přátelství v dopisu Marii Kalašové z 24. dubna 1905, v němž píše o odjezdu Iva Raiće z Prahy: život se s odchodem přítele trhá, minulá zkušenost se odděluje od přítomnosti a osamocený jí bezezbytku pozbývá.[365] (Další) odjezd (téhož) přítele (v srpnu) proměňuje básníkův byt v hrobku. Karásek tuto proměnu naznačuje sugestivním líčením nočního vzbuzení intenzivním čichovým počitkem, vyvolaným vůní růží, jež dostal od odjíždějícího Raiće: „Měl jsem dnes v noci divnou halucinaci: probudiv se ze sna, ucítil jsem silnou umrlčí vůni. Měl jsem dojem, že jsem usnul v hrobce, a vykřikl jsem, třesa se hrůzou. Když jsem nabyl plného vědomí, kde jsem, rozsvítil jsem a pátral po příčině halucinace. Byla to kytice růží od Ivy mně přinesená, již jsem měl státi u lože a jež voněla opravdu silně hřbitovně. Mám nyní strach, takové dojmy se rády vyplňují, […] dosud se nemohu zbaviti dojmu něčeho neblahého.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 44) V této pasáži tedy květina „na rozloučenou“ proměňuje svou vůní (fluidem nadcházející osamocenosti) básníkův pokoj v hrobku a jeho lůžko v hrob.

Ještě v *Písních tulákových o životě a smrti* z roku 1930 lyrický subjekt shrnuje svůj dosavadní život jako *marný*, protože nenaplněný přátelstvím: „– Živote, marně lákáš. Je konec, konec všemu… / Nic nepodal jsi srdci, vším navždy zklamanému. / Sám šel jsem celým žitím, sám šel jsem s plachým snem. // Tak prázdně žil jsem v světě, že nezbývá mi ani / Pro nekonečný spánek tam dole vzpomínání, / Že někdo prošel tiše mým marným životem…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 33)[366]

---

věcí, které žily kolem, a jako by byly duší domu“ RODENBACH 1907: 7). Hrdinův život je silně ritualizovaný a kult mrtvé choti je jeho duchovním zdrojem; když Viane toto „božstvo“ opustí pro jeho iluzivní zhmotnění (nedokonalou dvojnici své manželky), začne se jeho svět rozpadat a nakonec zaniká. Hrdinovou intenzivní fixací na minulost se proměňuje i vnější svět, který je v případě Brugg k této proměně mimořádně disponován díky své „němé atmosféře vod a neživých ulic.“ (ibid.: 9)

[365] „Nyní odešel Ivo. Nevím, bylo-li komu více ublíženo zde v Praze než jemu, jenž sem šel, ač cizinec, s takovým entusiasmem. Odešel, s nikým se nerozloučiv, deprimován, uražen. Měl jsem srdce plné marné hořkosti, když jsem osaměl. Zdálo se mi, že se něco ode mne odlomilo, celá má minulost, jako mrtvý květ od dovadlého stvolu. S lítostí dnes vracím se k životu, jako na místo navždy opuštěné štěstím. Tušil jsem hrůzu a prudkost bolestné rozluky.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 40) Srov. podobný, ale nadějeplný obraz v dopisu téže adresátce z 2. ledna 1905, viz ibid.: 33.

[366] Osamocenost je jedním z klíčových témat této sbírky. Vedle citovaného sonetu *Kvítí Persefony* jej reflektuje např. bilanční báseň *Silvestrovský přípitek* („Já na pranýři žluč jsem popíjel, / Žíznil jak v pekle, / Já jenom nepřáteli v žití měl, / Urputné, vzteklé. // [...] // V snách žil jsem stále, ale žitím šel / Tak jako v transu. / Don Quijot byl jsem, ale nenašel / Jsem svého Pansu.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 29) nebo sonety *Sine sole nihil sum…* a *Vánoce smutných*, které shodně vrcholí rezignujícím vzdechem nad definitivním osamocením: „Nic nejsi bez slunce. Jdeš vstříc jen tmám. / Chceš něčí píseň ještě zachytiti? / Sluch napínáš… Však marně… Sám jsi, sám…“ (ibid.: 70), resp. „Svou hlavu skláníš. Slovo chceš jen říci / A stisknout ruku teplou, milující - / Ah, marno všechno, marno, sám jsi, sám…“ (ibid.: 72).

Povzdech nad *marností života* trpce uzavírá mnohé Karáskovy bilanční texty a opakovaně zaznívá i v jeho dopisech, v nichž doprovází komentáře aktuálních i minulých událostí. Již na počátku století se Edvardu Klasovi svěřuje s tímto prožitkem a klade jej do přímé souvislosti se svou tělesnou determinací, resp. pohlavní jinakostí: „Marnost života – není-li to choroba, jíž schvacován jsem od dob, kdy jsem počal o svém životě vůbec přemýšleti?“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 13) Reflexe marnosti přitom doprovází femininními motivy neplodnosti: „Ano, vím, je něco *mimo* mne, co učinilo neplodným mé lůno. Vracím svůj osud do rukou, z nichž jsem jej přijal. Nebyla-li mi dána možnost *vyžíti* svůj život, vím bezpečně, že nebyl jsem to já, jenž jsem zmařil svůj život, ale někdo nebo něco jiného mimo mne.“ (ibid.: 30)

Tyto pasáže korespondovaly s hodnoceními a postoji reprezentovanými Karáskovou literární tvorbou, což podněcovalo (zasvěcené vnímatele) k výkladům zdůrazňujícím prožitost jeho díla. „Autobiografické“ čtení pak zpětně uvádělo motivy v díle užité do básníkova života a dotvářelo jimi jeho osobnost. Karásek dokonce na autobiografický ráz některých textů explicitně poukázal. V doslovu ke krátké próze *Háj Mylittin* naznačil, že jde o šifru jeho života: „Pamatujete, vy, jemuž jsem vyprávěl kdysi tuto legendu, když jste se mne ptal, příliš zvědavý a příliš prohlédající, na osud mého života, pamatujete, že hlas můj byl tehdy tak podivně ztlumený, jako by se bál říci více, než je možno? Trochu z legendy a trochu z nás samých vložili jsme do této archaické povídky a vám, můj příteli ji dedikujeme, abychom umlčeli vaši pozornost, tak příliš zvědavou, a vaše zraky, tak příliš prohlédající.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 52)[367]

Próza je stručným převyprávěním životního příběhu nepojmenované asyrské dívky, která za celý svůj život nepoznala lásku a až do stáří marně čekala na rituální pohlavní styk v háji zasvěceném bohyni Mylittě. Její život i smrt tak zůstaly prázdny, beze smyslu a ceny, protože naplnit a zhodnotit je mohla pouze láska.[368] Dívka, jíž byl tento dar odepřen, se tak nikdy nestala ženou a matkou a zůstala „věčnou dívkou“. Tato

[367] Na autobiografickou dimenzi této prózy Karásek poukázal i v dopisu Edvardu Klasovi: „Dostanete-li příští *Moderní revui* do rukou, je tam taková malá pieca ode mne, vytiskl jsem ji schvalně teď, po svém vnitřním zlomení, abych měl na svou bolest vzpomínku. znamenám tak svou životní dráhu jako raněná zvěř stopami krve zemi. Tam máte celá můj osud a celou mou bídu v malé pohádce. Psal jsem to v takovém němém, beznadějném smutku, - Vy pochopíte, co je na tom bolesti. Smím Vás prositi, abyste to četl, drahý příteli, shovívavě tak, jako bych to psal pro Vás?“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 27)

[368] Srov. hrdinčina slova pronesena k mrtvým po jejím příchodu do podsvětí: „Ustaňte, mrtví, spáti a slyšte mne! Ani vteřinu jsem nemilovala a nebyla pomilována! Mylitta zhrdla mnou a učinila marným mé lůno! Všechno chtěla jsem dáti za okamžik tomu, kdo by mne pomiloval. […] Věčný sen, jejž teď spáti budu, nenáleží nikomu!“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 52)

frustrující zkušenost vyplnila celý její život, jehož trpkým plodem byla výčitka bohyni,[369] která dívčiny prosby nevyslyšela.[370]

Vedle reflexí nenaplněných, vysněných či hledaných přátelství byly pro Karáskovu korespondenci – především v prvním desetiletí dvacátého století – charakteristické hojné zmínky o různých společných aktivitách s (nepojmenovaným) *přítelem*. Karásek tak zalidňoval obraz svého světa anonymními, nerozlišitelnými bytostmi, s nimiž se prochází po městě, slaví Vánoce a jiné svátky, účastní se mší či sportuje.[371] Nejednou tyto zprávy vycházely ze skutečných zážitků,[372] nicméně je zřejmé, že adresát, tj. komunikační partner, jemuž sdělení primárně náleželo, byl konfrontován s pouhou siluetou, současně dekorativním prvkem (estetizujícím obraz básníkova života) i eventuelní lidskou bytostí, jejíž poměr ke Karáskovi nebyl blíže určen. Absence jména *přítele* odhmotňovala a osvobozovala jejich vztah od tělesnosti, na kterou Karásek často upozorňoval jako na obtížně překonatelnou překážku při spění k duchovnímu přátelství. Například v dopisu Marii Kalašové z 8. ledna 1906 při reflexi jednoho ze svých minulých přátelských svazků s trpkostí vzpomněl svého rozčarování z poznání, že se v milované osobě zmýlil: „Nejsem vděčen osudu za tu část mého života, kdy mně uskutečnil něco z toho, co jsem si přál. Měl jsem v životě dvě přání: býti umělcem a míti přítele. V té době jsem byl šťasten. Pak mi tedy osud dal něco z toho. Bože, jaká trýzeň, poznati, že jsme milovali něco vulgárního… místo hrdého snu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 52)

Vesměs kladně vyznívající reflexe zážitků s anonymním *přítelem* disonovaly s vleklou krizí, jež měla v některých komunikačních kontextech nezastřenou sexuální, přesněji homoerotickou dimenzi. Karáskovy poznámky o vlastních prožitcích marnosti a osamocenosti se např. v korespondenci s Edvardem Klasem spojovaly s tématem

[369] Obdobně (výčitkou či prosbou pronesenou k Bohu) vyjadřuje marnost lidského života, jemuž bylo upřeno poznat přátelskou vzájemnost a lásku, také lyrický subjekt sonetu *Samota* z druhého vydání *Sodomy*: „Bože lásky, jenž jsi samotu mi velel, / Odepřel jsi úkoj touze vášnivé. / Milostiv buď aspoň vzdechu touhy mé! / Objetí mi horkých, plamenných dej údů! / Orgie ať divá v rudý plamen zplá! / Nahota mne mrazí, marná nahota…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905c: 40) Srov. také první verzi básně ze sbírky *Sexus necans* – KARÁSEK ZE LVOVIC 1897b: 29.

[370] Aluzivní vyčítavé zvolání „Mylitto! Mylitto!“ několikrát také zazní v Karáskových dopisech Edvardu Klasovi, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 30, 32.

[371] Viz například zmínku o *příteli* v listu Marii Kalašové ze dne 25. července 1905, kterou doplňuje motivem Zeyerova *Románu o věrném přátelství Amise a Amila* (čili díla reprezentujícího přátelský ideál): „Včera večer jsem strávil krásnou chvíli na Petříně. Byl jsem s přítelem tam za soumraku a vypravoval jsem mu o Zeyerovi. Dnes jsem mu dal jako dar na rozloučenou (odjíždí na šest neděl na cvičení) německého Amise a Amila. Myslím, že jej okouzlí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 43)

[372] Při znalosti biografických souvislostí je možné některé z *přátel* identifikovat. Např. o Josefu Müldnerovi píše (aniž by jej jmenoval) v jednom z dopisů Edvardu Klasovi: „Všechen volný čas skoro trávím na Vltavě, v přítelově jole, miluje rytmus vesel a ožehán sluncem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 31)

sexuální jinakosti, již zde vykládal jako bariéru znemožňující člověku dosáhnout čistě duchovního přátelského svazku, do něhož se vkrádá připomínka tělesnosti.[373] Karásek platoničnost svých – reálných i snových – vztahů také problematizoval ekvivalentním užitím pojmů přátelství a láska,[374] u níž mnohdy zdůraznil *ek-statickou* dimenzi, mající negativní důsledky pro milujícího, především pozbytí sebe sama.[375]

[373] Jako bludný stav, který nemůže být ničím naplněn a předurčuje takto orientované jedince k věčně neukojené touze po čemsi neznámém, je homosexualita vykládána také například v próze Leopolda Andriana *Zahrada poznání*: „Pojednou přepadl Ervína pocit veliké chudoby; bylo mu, jako by jeho přítel měl skryty u sebe všechny poklady a odnášel je nyní s sebou; ale také čas jejich styků, zdálo se mu, nezachytil něčeho z tohoto bohatství; zoufal; byl tak špatně využit a dal by jej celý nyní za jedinou další hodinu. – Klimente! Pravil. Kliment porozuměl, ale nemohl mu pomoci. Okamžik stáli proti sobě ve své marné kráse, z níž si navzájem ničeho nemohli dáti; pak vyhlíželi oknem do kraje, na obilí, luka a oblaka, vše v původní barvě, ale nepřirozeně bdělé, v půvabu, jehož tón byl příliš vysoko napjat, neboť slunce ještě nesvítilo. Pak počaly jim svíčky býti nápadnými.“ (ANDRIAN 1907: 32)

[374] V řadě soudobých textů věnovaných mezilidským vztahům bývá přátelství často polarizováno láskou, kterou autoři většinou redukují na milostný vztah, pohlavní vznícení, typické pro ženu, zatímco o přátelství uvažují jako o emoci výhradně mužské. Například Friedrich Nietzsche v *Radostné vědě* zdůrazňuje jako charakteristický rys přátelství (*Freundschaft*) věrnost ideálu, zatímco lásku (*Liebe*) charakterizuje jako emoci majetnickou, egoistickou: „Občas se na zemi přece jen objeví jakési pokračování lásky, při němž ona chtivá tužba dvou osob po sobě navzájem ustoupí nové žádosti a chtivosti, totiž *společnému* vyššímu prahnutí po ideálu, který stojí nad nimi: ale kdo tuto lásku zná? Kdo ji zažil? Její pravé jméno je *přátelství*.“ (NIETZSCHE 1992: 47). Podle Georga Simmela vede přátelství na rozdíl od lásky (definované jako sexuální přitažlivost) k hlubšímu sebepoznání: „[...] přátelství [...] může lépe, ne sice tak bouřlivě, ale v širším rozsahu a delším sledu, rozpečetit uzamčené stránky duše.“ (SIMMEL 2006: 77)

Pozdější výklady většinou zohledňují polysémii pojmu láska, což je příznačné především pro křesťansky orientované myslitele a teology. Do mnohovýznamovosti tohoto pojmu přehledně uvádí ve své *teologii (z) lásky* Josef Zvěřina, který v obecné rovině rozlišuje lásku *tělesnou*, *tělesně duchovní* a *duchovní*, do níž řadí i *přátelství*, resp. *lásku přijímající* a *dávající* (*ek-statickou*) a zdůrazňuje přitom možnost rozumět pojmu láska jako *univerzálnímu principu všeho bytí*; následně představuje dvě její modifikace (rovněž významově bohaté), platónský ERÓS a křesťanskou AGAPÉ, srov. ZVĚŘINA 1992: 9-12. Příkladem problematizujícího přístupu k pojmům přátelství a láska je již citovaný esej Jeana Lacroixe *O přátelství*. Lacroix vytýká jejich společné rysy, poukazuje na proměnlivost jejich hranic a vyzdvihuje intelektuální dimenzi přátelství, již označuje za mužský příznak: „Přátelství není jenom pocit jednoty v rovnosti, jako je tomu u svazku kamarádského, ale je to spojení ve stejném ideálu. Což beze vší pochyby platí v téže míře i o lásce. Ale přátelství rovněž tak je ve skutečnosti právě určitým druhem lásky, alespoň pokud slovo láska chápeme v jeho nejširším smyslu. Od lásky v užším slova smyslu se liší pouze tím, že je v něm cosi víc mužského a zároveň rozumového: je to jakási intelektuální láska, *amor intellectualis*. Milující hledá v druhém jakýsi doplněk, který mu umožní rozšířit jeho vlastní bytí. Láska se obrací k člověku jako bytosti neúplné a odpovídá na její ontologickou komplementárnost. Přátelství se obrací k lidské bytosti víc z hlediska pravdy, ale i ono usiluje dosáhnout kontaktu s člověkem; je jakýmsi *společným hledáním osobní pravdy*.“ (LACROIX 1970: 108) Lásku (coby milostný poměr) pak vykládá jako impulzivní stav, který spíše činí svět nečitelným, než aby přispíval k jeho poznání: „V lidské lásce ve vlastním slova smyslu bývá často cosi zmateného a zamlženého, cosi zbrklého, unáhleného; přátelství naopak představuje zcela výjimečnou snahu o čistotu a jasnozřivost, neboť je bezprostředně svázáno s poznáním. Skoro bychom mohli říci, že přátelé jsou lidi, kteří jsou si ve svém společném hledání pravdy tak dokonale jasní a průhlední, jak jen vůbec lze.“ (ibid.: 112)

[375] Například vypravěč prózy *Vánoce v Grecciu* prohlašuje ve své hédonické promluvě: „Absurdnost lásky. Každá láska jest absurdní. Znamená odklon *od sebe sama*. A to ne vždy v prospěch toho, kdo je nad nás. Platí skoro jako pravidlo, že čísti s pohnutím dopis ženy, zneucťující vkus stejně jako pravopis je totožno s láskou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 15-16) Proti Karáskovu pesimistickému výkladu, podnícenému osobní zkušeností, resp. prezentovaným napětím mezi osamoceností a touhou po přátelství, lze uvést křesťanskou interpretaci *ek-statické*, *dávající lásky*, např.: „Vylučuje touhu, přijetí, odměnu, je nezištná, dává sama sebe, aby se v druhém ztratila. Ovšem nejde tu o ztrátu osobnosti v doslovném slova

Svár tělesného a duševního tematizoval Jiří Karásek i ve své poezii, například ve sbírce *Sexus necans*: smyslnost a tělesná touha podněcují člověka k vyhledávání nejrůznějších smyslových podnětů a fyzické rozkoše, jež ale poskvrňují jeho duši a zbavují jej radosti z bytí, potažmo vysilují jeho tělo a zprvu excitované smysly.[376]

Napětí mezi oběma postoji odpovídá i kompozice sbírky, jež přejímá strukturu syntetického sonetu. První oddíl Bacchanal reflektuje tělesnost jako fascinující a oslnivý zdroj smyslné rozkoše a svobody,[377] druhý oddíl Hnus poznání ji pojímá jako ohavnou a vysilující zátěž. Původní opojná vášeň a horečnaté vzrušení se vystřízlivěním (poznáním pomíjivosti a marnosti pozemského světa) zvrací ve svůj opak – v postkoitální prázdnotu a smutek, v samovolný ponor strnulého těla do osamění.[378] Syntézou těchto protichůdných postojů je závěrečný oddíl Syntéza, obsahující jedinou

---

smyslu, protože tato opravdová láska je naplněním osobnosti, a tudíž i v nejvyšším sjednocení zachovává rozlišení, svobodu, vědomí vlastní důstojnosti." (ZVĚŘINA 1992: 10)

[376] Napětí mezi pohlavím a duší tematizovala řada dekadentně symbolistních děl, která oba ambivalentně hodnocené póly zpravidla vyhrocovala: tělesnost identifikovala s pomíjivostí a zmarem (i se smyslovým vznícením a extatičností), duchovno s osvobozením se od hmotného, zemského pouta (i s prožitkem viny).

Frustraci z tělesnosti vyjadřují například sonety Gabriela d'Annunzio *Animal triste*. Hned v úvodní básni *Obraz* je evokována postkoitální rozčarování, charakterizované milencovým znechucením, které vystřídalo původní rozkoš („Hnusného těla smutek, který zbývá / kdy uhasilo zhnusení již chladné / žár touhy a kdy lásky clony žádné / již není, nehybnou jež nahost skrývá!" ANNUNZIO 1912: nestr.), a posílené kontrastním motivem odhmotněného ženského zjevení („Obraze čistý, zřím, jak stín tvůj vzplývá / z hluboka duše. Jako květy ladné / u asfodelu, který smutkem chřadne, / na šíj se sklání hlava plavá, snivá!" ibid.: nestr.). Následující básně variují řečené téma a posouvají je. Odsudek tělesného se odvíjí od sváru života a smrti, promítaného do různých opozic (jaro x vnitřní podzim, radost x hrůza z plodnosti země…).

Svár duše a pohlaví reflektuje i próza Stanisława Przybyszewského *Černá mše*. Motivy sexuality a tělesna zde doprovázejí atributy ošklivosti, nechutenství a frustrace, fyzickou rozkoš zde ustavičně doprovází prožitek bolesti. Příčinu své rozpolcenosti mezi touhou po tělesnu a odporem k němu shledává hrdina v dědičnosti, přesněji v psychofyzickém a ideovém vlivu své matky: „Má matka byla oním velkým geologickým *agens*, jež vznikající formace mé duše posouvalo, hrotilo, rozpouštělo, tvořilo nezvyklé sloučeniny, a vložila svým duchem první jedovatý zárodek do čerstvého, klíčícího semene. A tímto zárodkem, z nějž stalo se morové pařeniště, dávající vzklíčiti chorým bahenním rostlinám mých životních projevů, tímto zárodkem byla přece ona neukojená pohlavní touha; to byla nepřeklenutelná propast mezi dělohou a duší; - a to proto, že její duše musila pohlaví jako cosi nečistého zavrhnouti, poněvadž sloužilo muži nemilovanému. […] Ona to byla, jež mne napájela hnusem ze všeho pohlavního, jež zasela první zhoubný zárodek do spojení mé duše s pohlavím, jež rozpor mých zděděných vlastností ještě prohloubila. […] „Do každého nervu vnikl tento rozpor a dělí každý můj počitek ve dva rovnoběžné nervové proudy: vždy rozkoš a bolest zároveň. Přehlušují se, chtí se navzájem zničiti, a vždy vítězí pocit bolesti." (PRZYBYSZEWSKI 1919: 33-35)

[377] Nejednou je přitom erotické vzrušení spojeno s prožitkem smrti. Tělesné uchvácení zbavuje subjekt sebezáchovy a vrhá jej do zničujícího senzuálního víru, např. v básni *Horké a smyslné růže…*, v níž je sílící opojení vrcholící smrtí (či vůlí k ní) doprovázeno řetězícími se obrazy růží: „Horké a smyslné růže do mých snů rozlité prudce! / Tančící krvavé skvrny v ohni a v závratném chvění! / Hořících barev směs! // […] // Udusen tygřím Tvým stiskem, pod bokem hnědým se chvěje, / Tak chtěl bych uchvácen zmírat, pod dechem vášně Tvé zmírat, / V zuřivém objetí Tvém!" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1897b: 17-18)

[378] Spor obou prožitků konfrontuje například báseň *V lyru ze slonové kosti…*: „V lyru ze slonové kosti udeřil jsem Píseň našich duší, / K jonskému tanci pobídl jsem váhavou nohu, / Tvé vášni dal jsem trysknout v oheň nejplápolavější, / A má žádost v něm počala zráti jak modrý hrozen v poledním slunci. // [...] // Ale ta jitra! V duši hnus po té rozkoši zbývá, / Jak ze slunného dne hmyz pod stropem bzučící, / A mdlé paže visí s lože, kde celou noc hýřeno…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1897b: 32)

básnickou skladbu *Vyhnancům lásky*.[379] V této rozsáhlé básni, oslovující přízračné postavy dávných *Martyrů Lásky*, je obřadně oslaven netělesný milostný cit. Erotismus i jeho zavržení nahrazuje ideál splynutí duší.[380]

S nenaplněným či neuspokojujícím přátelstvím Karásek konfrontoval i některé postavy svých próz. Již hrdinové jeho raných románů *Emil* a *Bezcestí* prožívají deziluzi z rozpadů řady svých svazků (včetně raných erotických okouzlení i kolegiálních poměrů), do nichž většinou vstoupili s bezelstnou důvěřivostí. Zhroucení těchto vztahů zakládá v obou zmíněných případech obraz odcizeného městského světa, který je v *Emilovi* gradován rodinným rozkladem (vyprcháním mateřské lásky).

Další postavy – např. bezejmenný hrdina *Gotické duše* či princ Albert z *Legendy o melancholickém princi* – čelí v jistých životních fázích osamocenosti hledáním přítele. Tato snaha je bezvýsledná, vrcholí střetem ideálu a skutečnosti; hrdina je znechucen prostředím, v němž zdánlivého přítele potkává, ba i jím samým: „Někdy tak se vžil do svého snu, že se již již domníval setkávati se v životě s cílem všech svých tužeb, že se domníval nalézati přítele. Ale stačilo jediné slovo z úst domněle nalezeného druha, aby setřelo iluzi — jediný pohyb připomínal mu skutečnost, v níž nemožná byla realizace jeho snu. Z přítele obratem stal se cizinec, nepřítel.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 43-44) Oba hrdinové nakonec rezignují a vracejí se do své původní osamocenosti. Svět, který opouštějí ovšem není světem, v němž by bylo možno přátelství nalézt. Je to svět zlhostejnění, přátelské svazky, které se v něm rozvíjejí, jsou jen zdánlivé (např. zištně motivované) či povrchní.

Je také příznačné, že tito Karáskovi hrdinové marně hledají přítele v uměleckých kruzích.[381] Prostředí umělců je většinou zobrazeno jako provinční bohéma, plná pomluv

[379] Skladbou se detailněji zabývá Roar Lishaugen, viz LISHAUGEN 2003: 61–62.

[380] Od kontextu sbírky, utvářeného touto promyšlenou kompozicí (a podobně i od ambivalentního hodnocení sexuality v *Sodomě*) odhlíží M. C. Putna (PUTNA 2000b), a zjednodušuje tak Karáskovu tematizaci (homo)sexuality v jeho poezii devadesátých let. Karásek svou poezií nepodkládá žádné teze o homosexualitě (např. o její *hrdé perverzitě*) či o antice (např. že by byla *kvintesencí perverze*), ale zdůrazňuje ničivý efekt sexuality jako takové, který negativně poznamenává individualitu každého člověka a poskvrňuje ho. Snaha číst Karáska jako adoranta tělesné (praktikované) homosexuality pak badatele odvádí od klíčového motivu duše, který následně marginalizuje: „V jeho [tj. Karáskově] rané tvorbě nacházíme vůbec spíše těla než duše, spíše údy a jejich pohyby než lidské bytosti.“ PUTNA 2000b: č. 5, s. 44.)

[381] Skeptický postoj k literárnímu prostředí a k možnosti najít zde přítele Karásek zaujal i v jednom z dopisů Edvardu Klasovi. Svůj pohyb tímto světem redukoval na konvenční svazky, sice vřelé, nicméně neintimní, neniterné. Ideální přítel není spisovatel, člověk z literárního prostředí, cenící si svého druha nikoliv pro jeho literární dílo, ale pro jeho duši: „Nemám literárních přátel, jež bych miloval. Stýkám se s mnoha literáty, ale to jsou styky bez sympatií, jak bych to řekl, styky čistě „obchodně-literární“. […] Mluvím s lidmi deset, patnáct let, řekl jsem jim mnoho laskavých slov, a neřekl jsem jim jediného slova důvěrného. […] Ano, mnoho je, kdo mne pokládají za člověka absolutně šťastného, pro mou laskavost a pro mé úsměvy, jichž tesknoty nechápou. […] Snad přece existuje nějaký člověk, jemuž mohu říci

a řevnivosti, stejně přízemní jako měšťáctví ji obklopující.[382] V prvním vydání *Gotické duše* je kontakt hrdiny s pražskou literární bohémou podrobně prokreslen, hrdina se dokonce domnívá, že zde nalezl vytouženého přítele (ve vůdčím autorovi jedné skupiny), ale postupně poznává svůj omyl, a s bohémou se rozchází.

Ze druhého vydání pak Karásek tyto dějově bohaté pasáže vypustil. Úseky vztahující se k domnělému příteli (oblíbenému spisovateli) zobecnil nebo je využil při charakteristice jiných postav. Například některé přítelovy charakteristiky využil při nástinu přátelského ideálu, doplniv je novými pasážemi, líčícími především přítelovy ruce, hlas a oči, např.: „Snil o budoucím příteli. Představoval si jej tak krásným a smutným. [...] A jemné ruce by musil míti: dlouhé, jako vysílené, bledé prsty. Viděl je složeny v klín, pohybující se nervosně a hned zase odpočívající. Jejich nahota by jej dráždila, rafinovaně bílá. Lehký záchvěv smyslnosti by je musil oživovati. A nesměly by ani v stínu ztráceti odlesk [...].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 36)

V jiné pasáži je ve druhém vydání zvariována hrdinova návštěva ve spisovatelově bytě: okouzlení spisovatelem je nahrazeno fascinací neznámým mužem, kterého potkává na lavičce na Petříně. Zatímco náklonnost ke spisovateli časem vyprchává, zaujetí *cizincem*, který nepozorovaně odchází (zatímco hrdina sleduje hypnotickou scénu soumraku nad Prahou), ústí v „něco jako prudkou lítost za neznámým.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 47)[383]

Při líčení dalších dvou hrdinových setkání s muži, kteří by se eventuelně mohli stát jeho osudovými přáteli, je opět akcentována jejich fyziognomie. Ačkoliv souchotinářský

---

s důvěrou: příteli! Snad! Ale pak to jistě není žádný literát, pak by to mohla býti jen duše úplně simple, pro niž by neměla ceny ani má kultura, něco cizího, osvojeného, ale jež by u mne milovala mou duši, mou oddanost, mne sama.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 36-37)

[382] Kriticky na spisovatele a básníky pohlíží i hrdina Garborgových *Umdlených duší*: „Spisovatelé, umělci atd. – toť jednoduše proletariát. Básník např. byl za všech časů mužský – prostitué. Dříve zaprodával své city jakémukoliv platícímu hradnímu pánu; nyní se prostituuje před publikem. Obchoduje se svým srdcem; vyrábí něžné dojmy, aby dosáhl tří vydání; vyškrtává nejlepší a nejupřímnější z toho, co chtěl říci, aby našel nakladatele… Z takové otrocké kasty nepovstane nikdy aristokracie.“ (GARBORG s. a.: 281.)

[383] Při líčení cizincovy osoby jsou oslabeny výrazy sugerující tělesnost a sexualitu a nahrazeny motivy významově otevřenějšími (mají dokonce magický nádech). Srov. například líčení očí obou postav, spisovatele („Díval se v tvář přítelovu. Neviděl ho ještě nikdy tak, jako teď. Zelenavý odstín očí přecházel tmou v takový měkký, zlenivělý a teplem jako žhnoucí žlutavý, jantarový tón, jenž zdál se do sebe labužnicky sáti a vpíjeti tmu. Kočičí a perversní oči, jež zdály se současně lákati a současně ironisovati, rozevíraly se a přivíraly, hned jakoby se zostřenou pozorností, hned zase jako v naprosté apatii.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 77) a cizince („Podíval se náhle v zraky cizincovy. Neviděl ještě nikdy takových očí. Zelenavý jich odstín přecházel tmou v měkký, zlenivělý a teplem jako žhoucí žlutavý, jantarový tón, jenž zdál se do sebe sáti a vpíjeti tmu. Oči, jež zdály se lákati a zároveň ironizovati, rozevíraly se a přivíraly, hned jako se zostřenou pozorností, hned zase jako v naprosté apatii.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 43-44).

jinoch[384] ve vlaku i zdravý mladík v Ebersbachu působí na první pohled odlišně, spojuje jejich vzhled prvek ženskosti.[385] Hrdina se však kvůli své uzavřenosti neodhodlá, aby se s některým z nich seznámil.

Pro Manfreda Macmillena (který také dlouho hledal pevný přátelský svazek, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 48) je přátelství s Francisem Galstonem vnitřní posilou a obranou v boji s jeho dvojníkem-*nepřítelem*. Manfred před Francisem snímá svou dandyovskou masku,[386] svěřuje se mu se svým životním dramatem a vyzývá jej ke společnému poznávání (v motivu společné „cesty životem", cesty výlučné, míjející s drahami, po nichž se ubírá většina lidí) a zmnožuje tak jím svou osobnost. Dvě samostatné individuality se proměňují v jednu silnější[387] a vstupují do nového, psychického světa, oplývajícího – díky distanci od běžné reality – estetickou výjimečností: „Říkáte mi, že chcete jíti se mnou, že rozumíte zmatené mé duši, že za své přijímáte její šílenství. Nyní je mi třeba reality vašeho těla, vašeho dechu, vašich rukou, doteku vaší bytosti, mně, jenž jsem ode všech bytostí a věcí dosud nežádal než fiktivnosti. […] Ne, nemůžete, *nesmíte* už odejíti: nemůžeme-li býti spolu šťastni způsobem druhých, budeme aspoň milovati své šílenství. […] Do všeho se vnoříme, všechno budeme zkoumati, vším se opojíme. Lhostejni půjdeme kolem prostých věcí, stvořených pro světlo dne a pro kohokoliv, jenž jde mimo ně. Milovati budeme věci zvláštní, oživující za noci v svitu měsíčním, věci stvořené jen pro nás a pro naše chvíle,

[384] Tímto motivem se *Gotická duše* spojuje se *Zahradou poznání* Leopolda Andriana, v níž hlavní hrdina Ervín potkává ve vlaku mladého, souchotinářského důstojníka a cítí podobnou lítost nad jeho nevyhnutelným skonem jako hrdina *Gotické duše*: „Když v Bolzanu vystoupili, mluvili o něm; má souchotiny, pravil duchovní, a umře jistě velmi brzy. Ervín myslil na něho celou noc a na to, že musí umříti; připadalo mu strašlivým, že by ho nikdy již neměl potkati; a náhle připadlo mu se zoufalou lítostí, že neví ani jeho jména." (ANDRIAN 1907: 18) a „Nepromluvili spolu ani slova. V jedné ze stanic před Táborem vystoupil mladý muž, očekáván již lokajem, jenž mu přinášel kožich a odebíral ruční kufřík. Díval se za odcházejícím a pak zmocnila se ho tesknost. Vzpomínal jména stanice, kde vystoupil a v mappě hledal jména všech velkostatků v nejbližším okolí a namáhal se uhodnouti, z které rodiny asi pochází. A na konec vybral si jméno italské hraběcí rodiny, jméno znějící pyšně a slavně, jehož posledním nositelem učinil tohoto tak skromně vyhlížejícího, nemocí zlomeného mladého muže ... A zatoužil přijíti s ním v bližší styk a bolelo jej, že zanedbal příležitosti s ním se seznámiti. A hlavně jej bolelo, že ho snad už nikdy neuzří. Neuvidí míst, kde žije a nebude snad míti již ani příležitost, o něm něčeho zaslechnouti… Ani se nikdy nedoví pravého jeho jména…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 142-143)

[385] „Byl tak bílý, jemný, ženský něžný. A hlavně rty měl krásné. [...] A pak ruce… ty měly touž inteligenci jako tvář, výraznost, něhu chorobné bledosti, jako by byly vytepány z matné slonoviny. […] Setkal se konečně ve svém životě s bytostí, jež by dovedla rozřešiti jeho tajemství beze jména?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 71-72) „Podivil se sličnosti neznámého, mísící něco z krásy ženy s hnědou usmahlostí vyspělé mužnosti. […] Snad mu jej osud schválně poslal v cestu, aby přinesl rozřešení jeho pomatené, samé sebou zrazené duši." (ibid.: 82-83)

[386] „Ano, taková je má bytost, v tom, co žiji uvnitř, já, jenž mám na pohled zevnějšek dandyho a úsměv někoho, kdo neslyšel nikdy o osudu a žije jen, aby flirtoval s nejhlubšími věcmi." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 34)

[387] Toto splynutí již anticipovaly některé předcházející dialogy, v nichž nebyli mluvčí jednotlivých promluv jednoznačně rozlišitelní.

pro zraky halucinované mystickými silami. […] Křehkým mostem, vystavěným jen pro naše imaginární kročeje, přejdeme spolu do tajemné říše, můj adepte s krásnou, bledou hlavou ze staré kameje, jenž jste dosud blouznil jen pro sebe a jenž dovedete teď i blouzniti za mne, spolu vejdeme s jemnou melancholií, do stínových her záhadných minulých věků. […] Budeme krásni, Francisi, *jen* krásni, v tom je vše. […] Nezapomeňte nikdy této chvíle, kdy se navždy slučujeme v jedinou silnou a krásnou bytost, schopnou vzdorovati všemu… i nejhorším, nejpotměšilejším silám magickým…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 34-36)

S nesouladem s osamoceností a s touhou po přátelství souvisela i „ženská“ pasivita či poddajnost, již Karásek vyjevoval a na niž upozorňuje většina jeho současníků. Např. jako maskování povahové pasivnosti vyložil Arnošt Procházka v kritickém rozboru Karáskovy esejistické knihy *Renesanční touhy v umění* rozpor mezi úvodní, programovou statí, akcentující kritikovu převahu nad autorem, a zařazenými eseji, založenými spíše na kritikově rezonanci s reflektovanými díly či postoji: „Nemůže mu [tj. Karáskovi] jíti o robustní, krevnaté umění, glorifikující věčnou obnovu vítězného života, věnčící dobyvatelské ctnosti pozemské. Jeho podstata, jak se odhaluje v jeho poetické tvorbě, v jeho esejích, i v tomto svazku samém, všady, kde se podivuje, poddává, otvírá nitro své duše, je daleka jakékoli zápasnické svalnosti, mužské neústupnosti, tvrdé hlavy a kovové vůle. Naopak je měkký a sladký, něžný a oddaný, má lásku a dobrotu ženinu. Má vůbec všechny dobré, to jest pasivní vlastnosti ženiny, a jenom zřídka její kruté vrtochy a rozmarové nevypočítatelnosti. A je z rodu snivých, melancholických a roztoužených, věčně prahnoucích a nikdy neukojených, poněvadž, položiv svůj úkoj do nadsmyslna, vysunul jej příliš nad možnosti lidského srdce a lidské mysli. Jest opakem každé renesance: únikem do snu, tedy naprostým popřením činu. A hned zpředu, aby ve své knize esejů zakryl sebe a své nejvlastnější disposice duševní, nasadil si masku výbojných sklonností, conquistadorských rozmachů.“ (PROCHÁZKA 1912a: 70) Podobně se o Karáskově *ženské* pasivitě vyjádřil ve svých pamětech také Karel Sezima, který poznamenal, že byla Karáskovi nejednou spíše ke škodě než k užitku, uváděje jako příklad právě vztah mezi Karáskem a Procházkou (viz SEZIMA 1945: 228-229).[388]

[388] S nadsázkou je možné říci, že jeho poddajná povaha přiblížila Josefa Karáska jinému významnému pražskému jinochovi (a jeho jmenovci) – Jossilu Golemovi, hliněné soše oživené rabínem Jehudym Löwem, která se stala rabínovým sluhou a pomocníkem při ochraně ghetta (srov. ELIÁŠ 1924: 67). Karásek charakterizoval pražského Golema jako jinocha v románu *Ganymedes*, v promluvě sochaře Möllera: „Mohu vám říci jen tolik: kdybyste byl tak pevně spjat s fenoménem Golema, jako jsem s ním

Sám Karásek na svou trpnost upozorňoval, např. při reflexi svého přátelství s temperamentní Zdenkou Braunerovou podotkl, že jejich vztah neukončil nějaký konflikt jen proto, že vždy raději ustoupil, než aby s ní vstoupil do otevřeného sporu,[389] nebo když později komentoval svou kritickou publicistiku: „Působení kritické vneslo vůbec do mého života cosi, co se mi tehdy zdálo cizorodým. Netoužil jsem v životě nikdy po tom, abych budil pozornost, naopak, bylo mi dobře jedině v tichu a samotě. Každá pozornost mne přiváděla v rozpaky. Agresivní kritik byl v životě nesmělý, plachý, skromný. Vyhýbal jsem se v celém životě osobním známostem a nejhorší chvíle byla mi vždy ta, když jsem byl „poznán" jako autor, a dokonce osloven." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 39)[390]

Tato „poddajnost" ve vztazích vypovídá o pozvolném rozkladu ideálu, o ustupování v nárocích kladených na přátele. Karásek nadšeně reagoval na každý kladný zájem o svou osobu či tvorbu (nevzešel-li ovšem od někoho, kdo jej dříve urazil a jehož si nevážil, např. odmítl přispět do některých antologií redigovaných F. S. Procházkou). Jen ojediněle se také dokázal vůči některému člověku zatvrdit a častěji přijímal nabídky ke smíru (např. F. X. Šaldy či Jaroslava Kvapila) nebo se o něj sám pokusil (např. u Jaroslava Vrchlického).[391] Neznamená to však, že by žádný svůj vztah neuzavřel sám.

---

osudově spjat já, stačilo by vám, abyste si vyšel za tak krásné měsíční noci, jako je třeba dnešní, někam v ona místa, kde stával dům rabbiho Jehudy Lva, neb abyste se skrčil a schoulil skromně v stín staronové synagogy, *a uvidíte pak Golema*. Přejde mimo vás, jinoch statné, vysoké postavy. Jeho krok zní dunivě, poněvadž, jak víte, byl stvořen z hlíny a uchovává si stále tíhu obrovské hlíněné sochy. Je také silně snědý, jako cizinec, jenž přišel z jihu, opálen zlatým, žehnoucím sluncem. Je krásný a dokonalý. Je prototyp mužnosti a síly. Je hřmotný, ale není nemotorný. [...] Měl jen jediný nedostatek, jedinou chybu. *Mlčel*... A mlčí i teď, drahý pane Morrisi, kdy přechází mimo mne. Nevím, co se děje v jeho nitru." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 53) K problematice golemů srov. především ELIÁŠ 1924 (o pražském Golemovi zde na s. 57-80).

[389] „Bylo to přátelství, řekl bych, temperované, ustupoval jsem vždy do pozadí, když mohlo dojít ke sporům prudké umělkyně s mou individualitou." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1944p: 4)

[390] Podobně se vyjádřil rovněž v dopisu F. X. Šaldovi roku 1903: „Často jsem přemýšlel, jak se to stalo, že já, tak pasivní a bez temperamentu v životě, přišel jsem ke cti býti zván l'enfant terrible v kritice. Říkal jsem často slova, jež mne osobně bolela a jimiž jsem trpěl více, než kdo tuší, a když přišla nová příležitost, opakoval jsem je s heroismem znásilňujícím slabost povahy, poněvadž toho prostě, jak jste krásně napsal, „mechanika idejí" vyžadovala." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic F. X. Šaldovi ze dne 13. října 1903 (LA PNP, fond Šalda, F. X.) Srov. též KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 36.

[391] Karásek v dopisu Jaroslavu Kvapilovi z června 1904 přijal jeho podanou ruku a usmířil se s ním, vzpomínaje přitom jejich *mrtvého přátelství*. Rovněž se přitom distancoval od polemik a sporů uplynulé dekády a vyznal se z vůle k další tvorbě, již ale rozkolísává prožitek marnosti, zintenzívněný osamoceností: „Milý příteli, Tvůj srdečný list zbavil mne několikaleté tísně. Řeknu Ti z celého srdce: jsem povděčen náhodě, že nás zase sblížila. Mluvil jsi o různosti cest. Snad ani tak daleko od sebe neleží. [...] Jsem jiný než před lety, kdy jsem vykročil prvně do literární arény. Cítím se již příliš vzdálen všemu, co tehdy zrálo pod mladým, příkrým sluncem, co rozpalovalo mozky a zažehalo vášně. Jsou dni, kdy ani nemohu překonati smutku nad přílišnou nejistotou a marností všech věcí a kdy i bolest ztrácí pro mne své posvěcení a kdy zdá se mi neplodným i mé osamocení. Jsou chudé, marné samoty v podzimu, milý příteli. V těch chvílích cítíme dvojnásob tíže ztrátu bytostí, jež jsme milovali. Truchlil jsem v těch chvílích často nad naším mrtvým přátelstvím, chodě po hrobech v jeseni. Netušil jsem, že přijde chvíle, kdy si ještě

Když se ve svém příteli zklamal, znamenalo to většinou definitivní rozchod (například přerušil své kontakty s Edvardem Klasem, když si uvědomil jeho přílišnou blízkost okruhu Růženy Svobodové[392]).

Tato ústupnost se projevovala i v rovině umělecké, a to tehdy, když Karásek doplňoval některé práce svých přátel a příznivců předmluvami nebo je posuzoval ve své literárněkritické publicistice či v dopisech, jimiž reagoval na věnované svazky či připsaná díla.[393] Karásek nejednou v těchto textech snížil svá hodnotová kritéria, jindy nekompromisně prosazovaná, a přítelovo dílo – přes jeho nedostatky – ocenil nebo na něm alespoň vyzdvihl nějaký prvek. Nejznámějším příkladem, který dokonce vyvolal silnou polemickou reakci mezi Karáskovými protivníky i přáteli, byla již zmíněná předmluva k Lešehradově *Paní Modrovousce*. Svou vstřícnost vykládal především náklonností k mládí a k jeho touze po novém: „Velectěný pane, překvapil jste mne Svou žádostí – nečetl jsem dosud žádných veršův od Vás (aspoň ne pod jménem, jímž jste signoval Svůj list), bylo by mi tudíž těžko předem Vám slibovati, že předmluvu napíši, nevím-li, jakého druhu jsou Vaše básně. Až dáte knihu do tisku, pošlete mi její kartáčový otisk, a najdu-li ve Vašich verších záblesky nového chtění, milerád doprovodím Vaši knihu svými slovy. Nevykládejte si těchto mých slov jako odmítnutí, miluji mládí, mám rád odvahu a tisknu Vám ruce!“[394]

Karáskovu nekonfliktnost v soukromém kontaktu dokládá i jeho nevůle k obhajobě vlastních děl či kritických textů před námitkami nějaké silné autority. Proti výtkám většinou neprotestoval a dotčeným pracím nejednou přiřkl jen dokumentární (či jiný dílčí) význam.[395] O své vůli však vlastní práce nezpochybňoval. Například v korespondenci s Jaroslavem Kvapilem z první desetiletí dvacátého století, jejímž hlavním tématem je inscenace Karáskovy dramatiky na scéně Národního divadla,

---

stiskneme ruce.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Jaroslavu Kvapilovi ze dne 3. června 1904 (LA PNP, fond Kvapil, Jaroslav)

[392] Poté, co Klas uvede do jejich korespondence, prostoru nehmotného přátelství, Růženu Svobodovou, Karásek reaguje stále řidčeji a nakonec, v říjnu 1902, vyzývá Klase k ukončení korespondenčního styku (srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 41-42). Přesto jej sám v lednu následujícího roku obnovuje a přátelství končí za podobných okolností v první třetině roku 1906, kdy Karásek dokonce ruší fikci Edvarda Klase a oslovuje Vladimíru Jedličkovou jejím občanským jménem (srov. ibid.: 64-65).

[393] Dále srov. např. ZAVŘEL 1944: 94.

[394] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Antonínu Lhotovi ze dne 6. září 1902 (LA PNP, fond Lhota, Antonín)

[395] „[...] k článku v *Impresionistech a ironicích* o mladé české kritice spěchám podotknout, že se již s ním ve všem neztotožňuji, byl psán před lety jako informativní přednáška pro studentstvo a zařadil jsem jej v knihu jen jako doplněk. Máte pravdu, rozpor mezi individualismem a demokratičností jest jen ryze slovní (Nejsou-li ostatně všechny rozpory jen v našich ubohých lidských slovech a není-li celý svět a všechen život jedinou rytmizací a jediným sepětím?).“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic F. X. Šaldovi ze dne 6. února 1904 (LA PNP, fond Šalda, F. X.)

opakovaně své divadelní hry hájil před liknavým postojem tamní dramaturgie i Kvapila samého.[396]

Dokonalé přátelství duší zůstalo pro Jiřího Karáska nenaplněným ideálem, zato se kolem něj rozprostřela členitá síť drobných přátelských i kolegiálních kontaktů, které ovšem pěstoval s velkým zájmem a porozuměním. Z jeho korespondence i ze vzpomínek jemu blízkých osob (např. Jaroslava Marii nebo Otakara Štorcha-Mariena) vyplývá, že se po celý život svým přátelům věnoval plně a obětavě. Ve druhé polovině dvacátých let (po založení Karáskovy galerie) se jeho okruh se dále rozšířil a stabilizoval a v souvislosti s publikováním vzpomínkových statí se oživily i některé starší vztahy.

Vysněnému ideálu se zřejmě nejvíce přiblížila dlouholetá přátelství s Emilem Šimkem a Wlastimilem Hofmanem a svým způsobem i většinou kratší vztahy s některými umělkyněmi, u nichž patrně očekával možnost duchovně hlubokého, nicméně netělesného svazku (Edvard Klas, Marie Kalašová, Anna Lauermannová, Zdenka Braunerová). Obě přátelství trvala od druhého desetiletí do Karáskovy smrti, nicméně jejich harmonii a soustavnost narušoval nedostatečný osobní kontakt. Se Šimkem, který žil převážně v Kolíně, se scházeli většinou jen o nedělích; na přelomu dvacátých a třicátých let se také jejich styk na delší čas přerušil. S Hofmanem se mohl pravidelněji stýkat jen v prvoválečných letech, během nichž malíř pobýval v Praze. Seznámili se v únoru 1916,[397] po Hofmanově odjezdu následujícího roku se vídali jen sporadicky a jejich kontakt byl především korespondenční.[398] Hofman se Šimkem se rovněž přátelili a Karásek sám zdůrazňoval jejich vnitřní příbuznost; např. Hofmanovi napsal: „[...] vy jste jediný člověk vedle pana Emila, kde jsem se v životě setkal s tak dokonalou, křišťálovou čistotou duše, a vy jste také ten, jenž spolupracoval a jest iniciátorem největší radosti mého života, té naší galerie…“[399]

V dopisech Hofmanovi, které se většinou věnovaly provozu a akvizicím Karáskovy galerie, resp. uměleckému a sběratelskému životu v Praze, se Karásek ustavičně vracel k malířovu krátkému pobytu v Praze, oživoval dřívější zážitky, které konfrontoval s aktuální osamoceností, a vyznával se z nadšení z jeho nových kreseb a maleb, oslavuje

[396] Viz dopisy Jiřího Karáska ze Lvovic Jaroslavu Kvapilovi (LA PNP, fond Karáskova galerie).
[397] Srov. dopis Witolda Bunikiewicze a Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 11. února 1916 (LA PNP, fond Karáskova galerie).
[398] Ve svých dopisech Hofmanovi se Karásek ustavičně vrací k malířovu krátkému pobytu v Praze, oživuje dřívější zážitky a vyznává se z nadšení z jeho nových kreseb a maleb a oslavuje jeho postoj k umění.
[399] Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie)

jeho postoj k umění: „Stýská se mi velmi po našich společných hovorech, snech a bláhovostech – žiji bez přítele, v úplné samotě - - ah, jak jste šťasten, pane Wlastimile, že máte kamaráda ve své choti a že nemusíte celé dny mlčet.“ [400] Hofmana v nich často vzpomínal jako svého věrného přítele, s nímž souzní umělecky i duchovně, a litoval jeho nepřítomnosti v Praze. Opakovaně přitom připomínal jako podstatu ideálního přátelství právě sdílení krásného: „Těší mne život, vzpomenu-li si, že mám tak dobrého přítele jako jste vy. To jest jediné štěstí, najíti spřízněnou duši a sloučiti se s ní v jediné lásce k umění a ke kráse. A je to opravdu náhoda, že jste zrozen skoro v stejný den se mnou: tedy i já vám přeji zpožděně vše nejkrásnější v životě a v umění!“[401]

Síť vztahů, která Karáska obklopovala, dotvářeli významnou měrou již zmínění mladí příznivci, začínající básníci a umělci, kteří jej po celý život vyhledávali a diskutovali s ním o umění i o životě. Jak napsal Jean Lacroix, hledání přátelství je díky své podstatě ve sdílení a společném poznávání charakteristické především pro mládí[402] a Karásek si tento aspekt uvědomoval a na zájem mladých o jeho názory a dílo vždy vstřícně reagoval, snaže se je utvrzovat v započaté cestě. K vytrvalé umělecké tvorbě vstřícně povzbuzoval (roku 1946) například mladého básníka Bohumíra Pospíšila – mj. i osobním příkladem: „Milý mladý příteli, o věcech, o nichž píšete ve svém dopise, těžko by se mi obšírně psalo při mé oční chorobě. Až nás osud jednou svede, pohovoříme si v galerii, a těším se na tu chvíli, dožiji-li se jí. Uválcované pohodlné cesty nebyly nikdy pro mladé lidi. Zkusil jsem to já v 90. letech jako chlapec a volil jsem pro svou poesii cesty nepohodlné, ale vedoucí strmě k výšinám. To zachraňuje mou poesii, že něco může znamenati i pro dnešní mladé lidi. Od života netřeba se odvracet, naopak, formovat si život po svém, v tom jest jádro problému.“ (BLAŽEJOVSKÁ (ed.) 2006:

[400] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 17. února 1920 (LA PNP, fond Karáskova galerie).

[401] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 3. května 1923 (LA PNP, fond Karáskova galerie).

[402] „[…] v mládí hledáme přátele, protože hledáme pravdu. Tím se také možná vysvětluje, proč ti, kdo milují myšlenku ještě nehotovou, teprve vznikající, kdo neustále hledají a jako by číhají po všem tvůrčím, milují vždycky mládí. Možná, že přátelství je vůbec možné cítit jen k mladému člověku; a „staří přátelé“ jsou přáteli jen potud, pokud si zachovali mládí.“ (LACROIX 1970: 112) Podobné nadšení pro mladé lze shledat i u dalších osobností. Mimořádně silné bylo například u F. X. Šaldy, o čemž vypovídá jak jeho komunikační strategie (srov. VOJTĚCH 2002), tak explicitní prohlášení (např. v dopisu Otokaru Šimkovi z léta 1900 „Nemusím Vám říkat, jak mám rád mladé a v první řadě Vás. To byl můj starý sen, když jsem sáhal kdysi na kritické pero, že snad přijde den, kdy řeknu jím mladému hochu, neznámému sobě i jiným, co v sobě nosí a o čem neví.“ (cit. dle ibid.: 257); nebo v dopisu Karlu Sezimovi z 26. června 1898 „[...] nevíte, jak podivně a výstředně miluju mladé lidi vstupující ponejprv do literatury, mladá čistá čela, kolem nichž nerozplašena a neroztříštěna stojí posud sladká mléčná záplava snů a idejí [...]. Miluju mladé duše, které zaujmou místa naše a zvýší trůny naše [...].“ cit. dle ibid.: 258).

9)[403] Karásek se tedy snažil být svým mladým přátelům takovým průvodcem, jakého sám na své cestě hledal.[404]

Mládí a přátelství se tedy v jeho ideálu spojovalo (a svářilo s frustrující představou osamělého stáří, symbolizovaného postavou ošklivé ženy z *Háje Mylittina*). I v kontaktu s mladými autory Karásek zdůrazňoval své stálé mládí,[405] které spojoval s otevřeností vůči všemu novému a se stálou vůlí znovu začínat a hledat, a bránil se tomu být pokládán za klasika (byť jej tak jeho aventinské spisy prezentovaly), např. v dopisu Antonínu Lhotovi: „Milý příteli, ujišťuji vás, že přispěl jsem rád do vašeho listu a sice již z toho důvodu, že je to list mladý. Nepíši ze zásady do listů jen trochu akreditovaných, nemiluji stáří, a je mi také, jako vám všem, dvacet let nebo méně. V umění stále začínám, jako vy, a to je dobře. Kdybych myslil na to býti „vyznáván", a patřiti k „váženým" literátům, znamenalo by to, že jsem hotov."[406]

Svou spřízněnost s mládím, spojenou s odporem k *oficiálním poctám*, akcentoval i v dopisu Bohumíru Pospíšilovi, který formuloval jako vyznání či poselství budoucím čtenářům: „Je mi 77 let, nejsem zdráv, nevím, jak tu dlouho budu, ale schovejte si, mladý příteli, tento dopis, a až po mé smrti někdo napíše, že jsem bažil po úspěchu a uznání, já, jemuž se všechny oficiální pocty a ceny vyhnuly, pak mu jménem mým napište a řekněte, že jsem nikdy netoužil po uznání a úspěchu jiném, než abych byl čten mladými lidmi. A toho se mi dostalo, a doufám, že i v budoucnosti dostane…" (BLAŽEJOVSKÁ (ed.) 2006: 9)[407]

---

[403] Srov. také Pospíšilovu vzpomínku na jeho setkání s Karáskem na sklonku čtyřicátých let – http://www.obrys-kmen.cz/index.php?rok=2001&cis=17&cl=05 (vyhledáno 20. 6. 2011).

[404] Na svou touhu vychovávat mladé lidi a předávat jim své znalosti poukázal ostatně také ve vzpomínkových statích, kde podotkl, že se chtěl stát učitelem v mládí učitelem: „Toužil jsem odejíti časem od pošty a státi se učitelem, dvakráte v životě se naskytla k tomu příležitost, ale vždy zase existenční podmínky bránily tomu, abych zasedl na katedře." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 22)

[405] Krizový prožitek stárnutí ovšem již od konce dvacátých let pronikal i do Karáskovy poezie. Sbírka *Písně tulákovy o životě a smrti* obsahuje řadu bilančních básní, oddělujících reflektovaný čas mládí a básníkovu přítomnost, nejednou charakterizovanou již jako stáří: „Mé mládí, neurčitě vzpomínám, / Mé mládí, utracené ve spěchu, / Kam ztratilo se, duše, řekni, kam, / Jak krůpěj, jež se vpila do mechu…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 66)

[406] Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Antonínu Lhotovi (LA PNP, fond Lhota, Antonín)

[407] Podobně se vyjádřil i v dopisu Arnu Novákovi: „Slovutný pane doktore, dostal jsem z Litomyšle vyzvání, přednášeti o vašem jubileu. Neodpověděl jsem dosud kladně, neboť dříve jsem chtěl vyzvěděti, byla-li by vám osoba přednášejícího milá, a hlavně: pokládáte-li moment určitého stáří za vhodný, aby se spustil proud oslav většinou, řekněme upřímně, více zneucťujících než poctívajících. Sláva Bohu! Váš dopis mne rozradostnil: opět v Čechách o spisovatele více, jenž projevuje vkus a oslavám se brání. Tedy, nemějte strach, že bych jednal proti vašim ušlechtilým intencím: tisknu vám za ně ruku, jež napsala tolik krásného o jiných a jež cudně přiráží dveře před hlukem povrchních oslav. Máte pravdu: jest absurdní, dávati „hůl stáří" padesátníkům, zvláště jsou-li tak temperamentní jako vy. Uráželo mne, psali-li někteří o Březinovi „starci". Za rok dovrším šedesátku a pokládám se v umění stále za učně." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 1. ledna 1930 (LA PNP, fond Novák, Arne)

2. 3. 5. Umění

2. 3. 5. 1. Umělec

Friedrich Nietzsche v úvaze *Schopenhauer jako vychovatel* z roku 1874 charakterizoval umělce jako výjimečný lidský typ, jemuž se protiví uniformita, ohlazování či skrývání individuálních specifik a přizpůsobování konvencím a který je na rozdíl od většiny ostatních lidí na svou jedinečnost hrdý, zdůrazňuje ji svou tvorbou i svým postojem k životu a dále ji rozvíjí: „V hloubi duše každý velmi dobře ví, že je na světě jen jednou, že je čímsi jedinečným […], avšak skrývá to jak špatné svědomí – proč? Z bázně před sousedem, který vyžaduje konvenci a sám se do ní halí. [...] lidé jsou ještě víc líní než ustrašení a největší strach mají právě z obtíží, do nichž by je uvrhla bezpodmínečná pocitovost a obnaženost. Jen umělci nenávidí toto laciné předvádění vypůjčených manýr a převlečených mínění a odhalují tajemství, jež je špatným svědomím každého, větu, že každý člověk je neopakovatelný zázrak; mají odvahu nám ukazovat, jak je člověk až do posledního hnutí svalu sebou samým, on sám, ba co více, že v takto přísně důsledné jedinečnosti je krásný a pozoruhodný, nový a neuvěřitelný jako každé dílo přírody, a naprosto ne nudný.“ (NIETZSCHE 2005: 151)[408]

Důraz na umělcův individualismus připomíná Nietzscheův výklad uměleckého poznání světa v nepublikované stati *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* z roku 1873. Umělecké, resp. *intuitivní*[409] poznávání je v ní konfrontováno s běžným (sdíleným) vnímáním a chápáním světa, resp. s přístupem vědeckým. „Konvenční“ i vědecké „rozumění“ světu je kusé a obraz světa jimi dosahovaný je již jazykem a smysly připodobněn člověku, tedy zkreslen.[410] Pojmové zobecňování nadto zastírá individuální specifika objektů a jevů a přepisuje svět do chladné struktury, která mu neodpovídá.[411] Obecně sdílená pravda, dosažená těmito postupy, je tedy podle Nietzscheho konvenční lží (lží, na níž se většina shodla) a lidský obraz světa, utvářený zdánlivě objektivními prostředky vědy, se neshoduje se skutečností, která je z podstaty nepoznatelná:[412] „Co je tedy pravda? Pohyblivé vojsko metafor, metonymií, antropomorfismů, zkrátka

[408] Srov. NIETZSCHE 2005: 162.
[409] Srov. NIETZSCHE 2007: 24-27.
[410] „Domníváme se, že víme cosi o věcech samých, mluvíme-li o stromech, barvách, sněhu a květinách, a přece nevlastníme nic než metafory věcí, které původním bytnostem naprosto neodpovídají.“ (NIETZSCHE 2007: 12)
[411] „[…] každé slovo se stává pojmem v tom okamžiku, kdy už právě nemá sloužit jedinečnému, naprosto individualizovanému původnímu prožitku, jemuž vděčí za svůj vznik, například jako připomínka, nýbrž když se musí hodit zároveň na nespočetné, více nebo méně podobné, tj. přísně vzato nikdy stejné, tedy samé nestejné případy. Každý pojem vzniká tím, že bereme ne-stejné za stejné.“ (NIETZSCHE 2007: 12-13)
[412] Srov. NIETZSCHE 2010: 18-40.

lidských relací, které – poeticky a rétoricky vystupňovány – byly přeneseny, vyzdobeny a které po dlouhém užívání připadají lidu pevné, kanonické a závazné: pravdy jsou iluze, o nichž člověk zapomněl, že jimi jsou, metafor, jež se opotřebovaly a pozbyly smyslové síly, mince se setřeným obrazem, které bereme jen jako kov, a nikoli už jako mince.“ (NIETZSCHE 2007: 14)

Podle Nietzscheho spočívá přínos uměleckého přístupu v tom, že konstruuje svůj svět bezprostředně a kreativně a s větším zaujetím pro jedinečnost jeho prvků[413] a exponuje v něm – v souladu s lidským *pudem k tvorbě metafor* – snovou, resp. mytologickou složku. Zdánlivá stabilita světa s jeho zákonitostmi a řádem, vyvstávající ve vědeckých systémech, se v intuitivním výkladu rozpadá, nahrazuje ji nepostižitelná proměnlivost, neukáznitelná živ(eln)ost a krása, stále obrozující postoj člověka k životu; veškerá (eventuelní) danost a účelnost světa je tak rozkolísána a stává se materiálem jeho estetických proměn. Umění je tak nahlíženo jako odlišný „model světa“, tj. jako individualizovaná a estetizovaná hra s ním, jako jeho tvořivé ovládnutí,[414] nadto osvobozené od vnucované morálky a obrazivých a interpretačních návyků a klišé.[415]

Nastíněný Nietzscheův postoj koresponduje s celoevropským kultem Umění neslužebného a autonomního, který se živěji rozvíjel od poloviny devatenáctého století v reakci na shledávané zatěžování umělecké tvorby mimoestetickými – především moralistními, didaktickými, politickými a národními – požadavky (kladenými kritikou i

[413] „Zatímco každá názorná metafora je individuální, ojedinělá, a umí tedy pokaždé uniknout jakémukoli schematickému třídění, vyznačuje se velká pojmová stavba strnulou pravidelností římského kolumbária a vyzařuje ve své logice přísnost a chlad, které jsou vlastní matematice.“ (NIETZSCHE 2007: 15) K neexistenci stejných věci srov. NIETZSCHE 2010: 29-30.

[414] „Existují období, v nichž člověk rozumu a člověk intuice stojí vedle sebe, jeden se strachem z intuice, druhý s výsměchem vůči abstrakci; druhý je právě tak nerozumný, jako je prvý neumělecký. Oba touží opanovat život: jeden tak, že umí největším potížím čelit starostlivostí, chytrostí, pravidelností, druhý tak, že jako „přeradostný hrdina“ ony potíže nevidí a za reálný bere jen život, jenž přijal podobu zdání a krásy. Kde člověk intuitivní zachází svými zbraněmi účinněji než jeho protihráč a vítězí, jako třeba ve starším Řecku, může se za příznivých podmínek zformovat kultura a ustavit vláda umění nad životem; ona přetvářka, ono popírání potřebnosti, onen lesk metaforických názorů a vůbec bezprostřednost klamu pak provází veškeré projevy takového života. Ani dům, ani krok, ani šat, ani hliněný džbán neprozrazují, že je vynalezla potřeba a nouze; zdá se, jako by v nich všech mělo být vysloveno vznešené štěstí a olympský jas bez mračen, jakási hra s vážností. Zatímco člověk vedený pojmy a abstrakcemi se jimi jenom brání neštěstí, aniž si sám může z abstrakcí vynutit štěstí, zatímco usiluje jen o co nejdokonalejší nepřítomnost bolesti, intuitivní člověk uprostřed kultury nejenže díky svým intuicím odvrací zlo, nýbrž sklízí též neustálý proud jasu, povzbuzení, vykoupení. Ovšemže trpí krutěji, *když* trpí; ano trpí i častěji, protože se nedokáže poučit ze zkušenosti a stále znovu padá do téže jámy, do které už jednou spadl. V utrpení je pak právě tak nerozumný jako ve štěstí, hlasitě křičí a nenalézá útěchy.“ (NIETZSCHE 2007: 25-26) Srov. NIETZSCHE 2010: 35-36.

[415] „Zvláštní roli přisuzoval Nietzsche od počátku *umění*. [...] silněji než u ostatních výrazových forem člověka v něm stále znovu proráží tvůrčí spontaneita života. [...] Umění se [...] stalo paradigmatem nikdy nemizející možnosti člověka vymanit se cizím a vnějším určením a vytvořit vlastní „morálku“. V geniálním umělci vychází podle Nietzscheho nejzřetelněji najevo, čím je v podstatě každý člověk: tvůrcem, především tvůrcem sebe sama.“ (SALAQUARDA 1995: 350-351) K významu umění pro Friedricha Nietzscheho viz též KOUBA 2006: 10.

laickou veřejností), a na vzrůstající komercionalizaci umění.[416] Mezi prvními umělci a mysliteli, kteří se k této situaci kriticky vyjadřovali ve svých studiích, esejích či korespondenci, byli např. Victor Cousin (který tyto tendence anticipoval již ve druhé dekádě století), Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Charles Baudelaire či Richard Wagner, kteří svorně hlásali nezávislost umělecké tvorby na mimoestetických fenoménech.[417] Význam uměleckého díla neměl být určován jeho společenskou prospěšností, ale přiblížením se ideálu Krásy, jediným kritériem jeho hodnocení.

Mnozí umělci podmiňovali Krásu a Umění *neužitečností*, tj. neúčastí na společenském a tělesném chodu lidského života, resp. absencí mimoestetického účelu. Tento předpoklad vyslovil již roku 1834 Théophile Gautier ve vlivné předmluvě k románu *Slečna de Maupin*, v níž *užitečné* definoval jako udržující a chránící fyzickou existenci člověka, resp. mající svůj hlavní účel mimo sebe sama (například ve službě obecné morálce, propagaci dobových hodnot apod.[418]). Podle něj tedy vše užitečné poskvrňuje jeho

[416] Někteří umělci tento proces vykládali jako negativní důsledek průmyslové revoluce, jako „zesvětštění", „zprůmyslnění" umění a jeho degradaci na zboží a shledávali v něm příčinu rozkladu vztahů mezi umělcem a publikem, kritikem a dílem i člověkem a uměním a počátek nástupu nových, falešných relací, založených na předstírání a podbízení, jejichž příkladem byla lživá *sláva*, na niž upozornil Richard Wagner ve stati *Umění a revoluce*: „Ach, vedle peněz existuje totiž ještě něco, to, co je si dnes možno vedle jiných požitků opatřit rovněž za peníze: *sláva*! Jakou slávu je si však možno v našem veřejném umění získat? Slávu té veřejnosti, pro niž je umění vypočítáno a jíž se slávychtivý umělec nezavděčí ničím jiným, než že se dovede přizpůsobit jejím falešným požadavkům. Tak obelhává sebe i obecenstvo, předkládaje mu strakaté umění, a obecenstvo obelhává jeho i sebe, odměňujíc ho potleskem; tato vzájemná lež je však hodna velké lži moderní slávy, jako vůbec umíme opentlovat své nejsobečtější vášně krásnými lživými výrazy jako „vlastenectví", „čest", „smysl pro spravedlnost" atd." (WAGNER 1959: 246) Dále srov. např. WAGNER 1959: 243-245, RUSKIN [1900]: 62-67, WHISTLER 1994: 7-8, resp. WITTLICH 1982: 11, BIAŁOSTOCKI 1992: 124-125, URBAN 1995.

[417] Srov. např. „Pravé umění je přece nejvyšší svoboda, a jen nejvyšší svoboda mu může dát vznik; žádný rozkaz, žádné nařízení, krátce žádná příčina mimo oblast umění je nevyvolá." (WAGNER 1959: 239)

[418] V této předmluvě Gautier vystupuje především proti moralistnímu zneužívání uměleckého díla. Proti prosazování moralistního kritéria vystupoval často také Charles Baudelaire. Například v souvislosti s dílem Augusta Barbiera odmítl podmíněnost krásy mravní (či ideologickou) čistotou, zdůrazniv, že obrozující či ušlechťující účinek krásy není jejím primárním účelem: „Ta a ta báseň je krásná a počestná, není však krásná, *protože* je počestná. Jiná báseň je krásná a nepočestná; její krása však nepramení z její nemorálnosti, nebo spíš, abychom mluvili přesně, co je krásné, není o nic více počestné než nepočestné. Vím, nejčastěji se stává, že opravdu krásná báseň unáší duši do nebeských světů; krása je tak velká síla, že nemůže nezušlechťovat duše; ale tato krása je něco zcela nepodmíněného a vsadím se o mnoho, že kdybyste si vy, básník, chtěl předem stanovit mravní cíl, oslabil byste tím citelně svou básnickou sílu. S podmínkou mravnosti, vnucované uměleckým dílům, je tomu stejně jako s další právě tak směšnou podmínkou, jíž je někteří chtějí podřídit, s podmínkou, že umělecká díla mají vyjadřovat myšlenky nebo ideje převzaté ze světa, který je umění cizí, *ideje* vědecké, politické atd. To je východisko falešných duchů nebo přinejmenším duchů, kteří jsou naprosto nepoetičtí, a přitom chtějí rozumovat o poezii." (BAUDELAIRE 1968: 498-499) Srov. též např. ibid.: 329. Ještě později se k moralistnímu hodnocení uměleckých děl častěji odmítavě stavěl např. Oscar Wilde, srov. např. WILDE 1909b: 69-82, OSCAR WILDE PŘED SOUDEM 1921: 23-31. Ostatně myšlenku neužitečnosti umění Wilde také často tematizoval, např.: „Veřejnost se domnívá, že, poněvadž sama se interesuje o své bezprostřední okolí, umění by se mělo interesovati o ně též a učiniti je svým hlavním předmětem. Avšak již pouhý fakt, že se interesuje o tyto věci, činí je nevhodným předmětem pro umění. Krásné jsou, jak někdo kdysi pravil, pouze ty věci, jež se nás nedotýkají. Jakmile věc jest užitečna nebo nezbytna pro nás, nebo dojímá nás nějakým způsobem, ať již bolestně nebo radostně, nebo apeluje silně na naše sympatie nebo jest životní

nepostradatelnost (vynucenost) a služebnost a je tedy neestetické a stejně tak vše krásné musí být neužitečné, tedy osvobozené od mimoestetických funkcí.[419]

Po Gautierovi ztotožnil užitečné s neestetickým například Charles Baudelaire[420] nebo Richard Wagner, který při definici svéúčelné krásy vyšel z protikladu umění a řemesla, jež rozlišil převahou pekuniárního zřetele v řemeslné výrobě.[421] Zatímco opravdová umělecká tvorba není motivována ekonomicky a jejím primárním smyslem je uspokojit tvůrcovu estetickou potřebu, výhradním účelem řemesla je zajištění řemeslníkovy obživy, a tato nesvobodná činnost je prostá krásy.[422]

Na samoúčelnost umění později poukázal například James McNeill Whistler v přednášce *Ten O'Clock* z roku 1885. Umění jako tvořivý metafyzický fenomén, jako svrchované božské dění, nadčasové, nevyvolatelné a nevyzpytatelné, alogické a zázračné[423] podle něj zakládá, formuje a kultivuje vlastní svět orientovaný k nejvyššímu ideálu Krásy a zůstává lhostejné k vnějšímu užitku (který v něm hledají a podle něhož jej soudí běžní diváci). V souladu s tím charakterizoval umělce touhou tvořit, oddaností ideálu Krásy a nezaujetím současným časoprostorem i reakcemi publika.[424] Vyzdvihl jeho jinakost, odlišnost od současníků, danou nezájmem o všední život

---

částí okolí, v němž žijeme, jest mimo vlastní sféru umění. K předmětu umění bychom měli býti víceméně lhostejni." (WILDE 1994: 137-138)

[419] Théophile Gautier se také v předmluvě vyznal ze svého estétství a reprezentoval se jako hédonik, usilující o maximální naplnění života krásou, viz GAUTIER c1897: lv-lvi. Jako ryzího umělce oddaného kráse jej zachycovali i jeho současníci, například Charles Baudelaire: „Šťastný člověk; záviděníhodný člověk! Miloval jen krásu, hledal jen krásu; a když se před jeho očima objevilo něco groteskního nebo ohyzdného, dovedl i z toho vytěžit tajemnou a symbolickou krásu!" (BAUDELAIRE 1968: 508) Srov. též ibid.: 348-373.

[420] Srov. např. BAUDELAIRE 1968: 286, 611.

[421] „*Umělec* má požitek nejen z účelu své tvorby, ale už z tvorby samé, ze zpracování látky a z jejího formování; už tvoření je mu radostnou a uspokojující činností, nikoli prací. Pro *řemeslníka* má význam jen účel jeho snažení, užitek, který mu přináší jeho práce; činnost, kterou vyvíjí, ho netěší, je mu jen obtížnou, nevyhnutelnou nutností, kterou by nejraději přenechal stroji: práce ho poutá jen z nezbytnosti; proto jeho duch není při ní, ale stále mimo ni u jejího účelu, jehož chce dosáhnout co nejrychleji." (WAGNER 1959: 249)

[422] Později zaujal podobný postoj k manuální práci také Oscar Wilde v eseji *Lidská duše za socialismu*, v němž – v rámci utopické sociální reformy – doporučil co největší rozšíření strojové výroby, která by člověka osvobodila od vyčerpávající práce a poskytla mu adekvátní podmínky pro uměleckou tvorbu a recepci.

[423] „Umění jest náhoda [...], nejobjímavější intelekt nemůže je zploditi, a slabošská snaha zevšeobecniti je končí v pitvorné komedii a surové frašce." (WHISTLER 1994: 15)

[424] „[...] umění bylo záludně a lstně ukřivděno. [...] Jest bohyní vybíravého přemýšlení – mlčelivého života: zamítá všechnu dotěrnost, nechce nikdy jiných polepšovati. Zaměstnává se vždy sobecky svým sebezdokonalováním – nemá touhy učiti – hledá a nalézá krásu ve všech postaveních a ve všech dobách. [...] Nebyli reformátory tito velcí muži [tj. skuteční umělci], nebyli oprávci života jiných! Jejich výtvory jediné byly jich zaměstnáním, […] jak se jim zjevovali zákony jich umění, viděli v rozvoji svého díla onu skutečnou krásu, která jim byla stejně předmětem jistoty a triumfu, jako je astronomovi potvrzení rezultátu, jejž předvídal osvětlením mysli, jehož se dostalo jen jemu. Při všem tom byl jejich svět úplně oddělen od světa jich bližních, [...] jimž není dokonalého díla, které by nemohlo býti vysvětleno „dobrodiním", jež jim poskytuje." (WHISTLER 1994: 3-4)

společenství a pohlcujícím zápalem pro krásu, pro něž také zůstává osamocen: „Mistr není v žádném vztahu k časovému momentu, do něhož spadá svým životem – jest veliký osamělec, který nemá žádné účasti na pokroku svých bližních.“ (ibid.: 19)

I další osobnosti vyzdvihovaly v charakteristice umělce jeho individualismus a různě jej usouvztažňovaly s jedinečností uměleckého díla, jež nepodléhající jiným požadavkům než Kráse, umělcovu ideálu, mělo nejvěrněji odrážet jeho osobnost, nitro. Zdůrazňoval to například Oscar Wilde, který opravdovou uměleckou tvorbu (nezatíženou ohledy na vnímatele ani závazky, tj. služebností) považoval za nejindividualističtější lidskou činnost.[425]

V poslední třetině devatenáctého století se s ideou autonomního Umění ztotožnily některé z nastupujících modernistických směrů, které za nejvýznamnější inspirační zdroj umělecké tvorby určovaly samu umělcovu individualitu a imaginaci, především symbolismus a dekadence. Řada původních tezí se v nových interpretacích ještě radikalizovala – často v polemice se soudobým naturalismem, resp. v dialogu s hledáním ideálních životních forem. Jestliže předešlé výklady například přisuzovaly umění schopnost věrněji zachycovat a zprostředkovávat individuální poznání a obohacovat a krášlit umělcův i vnímatelův svět či prohlubovat jejich osobnost, začalo nyní Umění přímo zhmotňovat nový svět (alternativně k realitě)[426] a stejně tak posvátnou dimenzi umění, zdůrazňovanou některými dřívějšími vykladači,[427]

---

[425] „*Umělecké dílo jest jedinečným výsledkem jedinečné letory. Jeho krása vyplývá z faktu, že jeho autor je tím, co jest. Není mu ničeho do faktu, že jiní lidé potřebují, čeho potřebují.* […] *Umění je nejmohutnějším způsobem individualismu, jejž svět kdy poznal.* Jsem nakloněn říci, že jest jediným skutečným způsobem individualismu, jejž svět poznal. […] Ale jedině umělec může beze všeho zřetele k bližním, bez veškerého vměšování vytvořiti krásnou věc; a nečiní-li toho pouze pro svou vlastní radost, není vůbec umělcem. […] *Umění však nemá nikdy se snažiti, aby bylo lidové. Obecenstvo má se snažiti, aby samo se stalo uměleckým.*“ (WILDE 1909b: 27-28) V dialogu *Kritik* umělcem Wilde poukázal na radikální rozpor mezi společností a uměním, jímž sociální systém opovrhuje jako neužitečným (WILDE 1994: 75-76).

[426] Takovým výkladem uměleckého díla jako autonomního fenoménu byla například mysticizující interpretace Alberta Auriera, který dokonalé umělecké dílo povýšil na oduševnělé stvoření, živoucí bytost svého druhu: „Svěřuje se [tj. Aurier], že takový sublimní obraz, jako je *Mona Lisa* nebo *Jan Křtitel* od Leonarda da Vinciho, nebo obrazy Fra Angelica a Botticelliho […] jsou něco jako nová živá bytost mající svou duši, jež je syntézou duše umělce a duše přírody, otcovské a mateřské duše. A tato nová bytost – vrcholné umělecké dílo, bytost téměř božská, protože nesmrtelná a nezměnitelná, působí na diváka jako proud zářící sympatie, jako nová estetická emoce a pocit krásna. Pohled na takové dílo je zase splynutím dvou duší, pasivní a nízké duše diváka s aktivní a nadřazenou duší díla, což je právě láska, dávající věčnou radost.“ (WITTLICH 2008: 13)

[427] Posvátnost Umění ilustruje například estétská variace na katolické Credo v próze Richarda Wagnera *Konec v Paříži* (z cyklu *Německý hudebník v Paříži*), v níž ji na smrtelném loži deklamuje neúspěšný hudební skladatel, který tak manifestuje svou věrnost Umění: „Věřím v Boha, Mozarta a Beethovena a v jejich apoštoly a mučedníky; - věřím v Ducha svatého a pravdu jediného, nedílného umění; - věřím, že toto umění pochází z Boha a žije v srdcích všech osvícených lidí; - věřím, že ten, kdo jen jedinkrát vznešených slastí tohoto velikého umění okusil, mu musí být věčně oddán a nikdy je nesmí zapřít; - věřím, že skrze toto umění budou všichni spaseni, a proto že je každému dovoleno, aby pro ně umřel

transformovaly některé nové umělecké proudy a skupiny v ryzí umělecké náboženství.[428]

V českém prostředí byl ohniskem estétských snah dekadentně symbolistní pól modernistického hnutí devadesátých let, sdružený kolem časopisu *Moderní revue*,[429] a tento postoj k umění charakterizoval i soudobou estetickou koncepci Jiřího Karáska ze Lvovic, jež se během jeho života dále vyvíjela. Přes různé revize svých uměleckých zásad stanovených na přelomu století ovšem Karásek nikdy nepřestal vyznávat jako svůj nejvyšší ideál Krásu vtělenou Uměním, jemuž určil klíčové místo ve svém životě. Polarizoval jím každodenní realitu a umění přiznával schopnost vyvážit frustrující danosti vnějšího světa a založit nový existenční prostor i nové životní formy (především esteticky orientované duchovní přátelství). V Karáskově pojetí umění se také významně uplatňoval motiv boje umělce a skutečnosti, jeho touhy a možností. Umělce k němu podněcovala krize, vyvolaná svárem života orientovaného ke Kráse a hmotné skutečnosti, zbraňující mu v tomto spění.

O Karáskově postoji k umění vypovídá především jeho literární kritika otiskovaná v devadesátých letech v *Literárních listech*, *Nivě*, *Moderní revui* a *Rozhledech* a esejistika sebraná do šesti knih, potažmo frekventované zmínky a vyznání v jeho dopisech a vzpomínkových statích. Jeho estetické stanovisko pak ozřejmují vedle vlastních literárních děl také předmluvy, jimiž některé své práce uvodil a v nichž svůj estetický program charakterizoval.

Karásek přísně odlišoval slovesný projev umělecký od neuměleckého (*žurnalistického*, *fejetonistického* či *řemeslného*), resp. spisovatele (umělce) od *žurnalisty* (řemeslníka),[430] jehož slovesné projevy nelze považovat za umělecká díla, ale pouze za „zboží“.[431] Za umělecké literární dílo uznal zpravidla jen takový text, v němž shledal autorovo úsilí o

---

hlady; - věřím, že smrtí budu nejvýš oblažen; - věřím, že jsem byl na světě disonančním akordem, jenž se smrtí naráz čistě a nádherně usmíří. – Věřím v poslední soud, kde budou strašlivě zatraceni všichni, kdož se opovážili na tomto světě lichvařit se vznešeným a čistým uměním, kdož je pro špatnost vlastního srdce a z hnusné hamižnosti hanobili a zneuctívali; - věřím, že budou odsouzeni, aby na věky poslouchali svou vlastní hudbu.“ (WAGNER 1959: 46-47)

[428] Šlo například o rosenkruciánské aktivity Joséphina Péladana spojené s pořádáním skupinových výstav, srov. NAKONEČNÝ 2007: 91-92.

[429] Srov. MERHAUT 1995.

[430] Srov. Karáskovu kritku Mrštíkových sbírek próz *Stíny* a *Obrázky*: „Ale všechno ostatní jest již povrchní fabulace, pohodlná a snadná hra obratných prstů, arrangement fejetonisty, který ví, že pozejtří se o jeho práci, která dnes zajímá, nikdo nebude starat, čtyři, pět krátkých sloupců pod čarou, které se napíší jako se kouří cigarety, nonšalantně, bez dlouhých a zvláštních skrupulí, tu a tam s lehkým nádechem sentimentálnosti […], tu a tam zase nechutně a manýrovitě moralizující […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1893-1894a: 304)

[431] Vedle zmíněného Richarda Wagnera tohoto rozlišení již užil také Arthur Schopenhauer (srov. SCHOPENHAUER 1994: 7-8). Podobně autory třídil také Jan Vorel, který jako *řemeslníka* označil např. Vácslava Vlčka v kritice jeho románu *Setník Halaburd* (viz VOREL 1892-1893).

nový, neopakující se umělecký projev a který byl za tímto účelem promyšleně vystavěn, tj. všechny jeho složky – od slovníku přes motiviku po kompozici celého díla – sloužily dosažení autorského záměru.

Karásek často zpochybňoval relevanci (staršími kritiky i umělci přeceňované) vysoké produktivnosti[432] a nesmlouvavě zavrhoval podbízivou snahu některých autorů zaujmout čtenářstvo povrchním efektem (*poutat a bavit*),[433] resp. sloužit mu například podporou nějakých idejí nebo osvětovým šířením vědeckých poznatků, tj. být užitečný. Jako hodnotné, ryze umělecké dílo ocenil například prózy Julia Zeyera. V kritice *Stratoniky a jiných povídek* oslavil Zeyerovu silnou tvůrčí osobnost a jeho neústupný, neslužebný postoj a vymezil se vůči dosavadní recepci, která podle něj Zeyerův význam plně nedocenila.

Při hodnocení díla Karásek rovněž přihlížel k autorovi, resp. k jeho předešlé tvorbě. Mnohdy uplatňoval kritérium uměleckého vývoje a posuzovanou práci umístil na pomyslné vývojové ose buď jako novátorskou, nebo stagnující. Umělec neměl ustrnout na dosaženém, ale měl stále usilovat o tvůrčí rozvoj; tento požadavek výslovně zazněl mj. v kritikách Vrchlického sbírek, Macharových *Jarních sonetů* nebo Šlejharových próz.[434] Nejvýrazněji se však poměr autora a díla projevil v kategorii *prožitosti*, kterou Karásek vykládal jako věrnost díla autorově hluboké citové, resp. duchovní zkušenosti[435] a vždy ji kladně hodnotil. Takto ocenil například některé básně předčasně zesnulého lyrika Jaroslava Herdy,[436] k jehož posmrtně vydané knize přistoupil smířlivěji než k básním žijících autorů, přiznávaje okouzlení jejím *půvabem věcí zašlých* (*la grâce des choses fannées*).[437]

---

[432] Srov. LANTOVÁ 1969: 43.

[433] „Věru, nežádáme mnoho na spisovateli, chceme-li jen, aby vážně pojímal svou misi. Nezdaří-li se jeho snaha, podal-li dílo slabé, máme úctu aspoň k jeho uměleckému přesvědčení; ale práce zakázkové, řemeslné odsuzují se samy v očích každého nestranného pozorovatele." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1891-1892a: 396) Podobné důrazy zaznívají i v posudcích dalších moderních kritiků, např. Arnošta Procházky.

[434] Šlejharovi sice Karásek přiznal uměleckou snahu a schopnost navodit děsivou atmosféru, nicméně jeho postupy (především gradace a kumulace hrůzných, šokujících obrazů) označil za snadno odhalitelné, a tedy působící jen při prvním čtení.

[435] Srov. Martenův výklad pojmů *prožitost* a *pravdivost* uměleckého díla: „Jako nelze myslit prožitostí faktické zažití v realitě, nýbrž jen intenzivní zúčastnění umělcova jáství na féerických dobrodružstvích jeho fiktivního světa, stejně pravdivost neznačí shodu vidiny s realitou, ale zákonitost jejího složení a rozvinu – měřítko dá pocit síly, rytmicky činné, a dojem koordinace, souvislosti, příčinnosti." (MARTEN 1902-1903: 11)

[436] Z posmrtného výboru z jeho básnického díla *Ze srdce* vyzdvihl některé milostné básně a několik textů, v nichž autor předvídá svůj blížící se skon: „Erotika Herdova je prostá, snadná, dojatá, přístupná, celkem jednotného ladění, ale slabého psychologického zájmu. Všechno jest již dané, hotové. Ale vyznačuje se opravdivostí. Ty city ve své bolavé živosti, ve svém tvrdém napětí a vzrušení nezdají se býti vyumělkované, nýbrž skutečně prožité…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1891-1892b: 412)

[437] „I lepší kusy pak připomínají vám gobeliny kdysi svěží, pestré, teď však vybledlé, poprášené, šeré, matné… A nejste-li dokonce přístupni onomu kouzlu, jež Stéphane Mallarmé v hluboké své básni prosou

Kritérium vnější pravdivosti při hodnocení uměleckého díla Karásek odmítal jako umělecky pochybnou ohleduplnost k předobrazům, jako stranění netvůrčím postupům (kopírujícím realitu či reprodukujícím cizí/obecnou zkušenost) a jako výraz obav z individualistické kreativity, imaginace a fantazie, přicházejících s neotřelým uměleckým výrazem a originálním pohledem na skutečnost a otřásajících zažitými obrazy. Požadavek asimilace fikčního světa se světem reálným byl modernistickými umělci vykládán jako projev strachu většinového diváka před novým uměním, stereotypně odsuzovaným přívlastky z dobového repertoáru,[438] resp. výraz podbízivosti umělce, který usiluje o komerční úspěch, nikoliv o dosažení svého ideálu (jak to naznačil například Oscar Wilde ve své reflexi britského obecenstva a jeho autoritativních tendencí,[439] Baudelaire v podobném pohledu na francouzské publikum v *Salónu 1859*,[440] Whistler ve zmíněné přednášce *Ten O'Clock*[441] nebo Richard Wagner ve stati *Umělec a veřejnost*[442]).

„Frisson d'hiver" tak krásně karakterisoval slovy „la grâce des choses fannées", - odkládáte sbírku nadobro omrzelí, zklamaní." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1891-1892b: 413)

[438] Oscar Wilde upozorňuje konkrétně na hanobící přívlastky *nemravný*, *nesrozumitelný*, *exotický* a *nezdravý* (*immoral, unintelligible, exotic, unhealthy*) (WILDE 1909b: 31-34). Miloš Marten v eseji *Kriterion života* zmiňuje jako výtky, které činí realisticky založená kritika (aplikující kritérium *života*) nemimetickým uměleckým projevům (především *umění psychickému*), *patologii a negaci*. Marten obě výtky odmítá: „Neboť není abnormálnosti, leč ve smyslu odlišnosti od ustáleného průměru citu a tvaru, a v ní právě naze vystouply elementární síly života, průlomem zchladlé kůry vyvřela horká, do tekuta žárem prostoupená jeho hmota. „Patologické" není jen integrující část života, ale také zjevení jeho podstaty... pro umění, hledající, pravé místo nejhlubších otázek. A nezrodilo se umění z bolesti? Není ho, kde duch, strávený strastí a neúkojností svých nejlepších tuh, nebyl vzbičován k rozletu v jiný svět, aby své touze utvořil místo odpočinku a smíření v krásné fikci... […] Není myšlenky a také ne umění, jež by popřelo život: protože každé jest samo horkým jeho výlevem a prodloužením výslednice sil, které skládají jeho mechanismus. Lze negovati jen určitý typ života, jeden jeho výsek nebo pomíjivý tvar zahrnouti odporem – lhostejno, který a v jakém rozsahu. [...] A že to bývá zpravidla vlastně jen určitá *formule pro život*, kterou umělec popírá (ani ne díl jeho teplého, vibrujícího obsahu), formule, která hrozí státi se schématem a znásilniti volný proud sil, má negace v nepoměrné většině případů význam a platnost evolučního činitele, síly, která posouvá vývoj. [...] V krajních případech, konečně, negací se absorbuje část životního utrpení těch, jež skutečnosti ranily." (MARTEN 1902-1903: 8-9)

[439] Oscar Wilde odsoudil autoritativní postoj obecenstva k umění např. ve stati *Lidská duše za socialismu*, shledávaje jeho vliv v retardaci uměleckého vývoje a v prosazování ustálených, zklasičtěných forem a obsahů, např.: „Obecenstvo bylo vždycky, a v každém věku, špatně vychováno. Žádá neustále, aby umění bylo lidové, líbilo se jeho nedostatku vkusu, lichotilo jeho absurdní ješitnosti, vypravovalo mu, co mu bylo již dříve vypravováno, ukazovalo mu, čehož pohledu by mělo býti znaveno, bavilo je, když se cítí líným po hojném jídle, a vyráželo jeho myšlenky, když je stísněno vlastní tupostí." (WILDE 1909b: 28) Srov. dále např. WILDE 1994: 7, WILDE 1930: 3-4.

[440] Charles Baudelaire reflektoval běžné obecenstvo jako nerozumějící dav, prosazující vnější pravdivost uměleckého díla na úkor jeho krásy, popřípadě hledající v něm povrchní vzrušení: „Výlučný smysl pro Pravdu (tak vznešený, je-li omezen na oblasti, kam náleží) potlačuje a ruší smysl pro Krásu. Tam, kde je třeba jen oddat se Kráse (mám na mysli krásný obraz a není těžké uhodnout, co si pod tím představuji), hledá se u nás pouze Pravda. Naše obecenstvo nemá umělecký cit; dovede snad filosofovat, moralizovat, myslet technicky, skládat poučné průpovídky, dělat kdeco, ale nikoli spontánně umělecky cítit. […] Krása je *vždycky* překvapivá, ale bylo by nesmyslné předpokládat, že co je překvapující, je *vždycky* krásné. Avšak obecenstvo, až nepochopitelně neschopné dát se okouzlit šťastným snem nebo obdivem (což je příznak malých duší), chce být překvapováno prostředky cizími umění a poslušní umělci se přizpůsobují

V Karáskově pojetí umělec vytváří své dílo bez ohledu na požadavky vnějšího světa, nepodřizuje je mimoestetickým funkcím a zachovává jeho nezávislost, vychází ze sebe samého, z individuální představy Krásy. Podobně také umělecký kritik nemá posuzovat skutečné umělecké dílo podle neuměleckých kritérií (především těch morálních a nacionálních), ale jen podle toho, jak zdařile naplňuje svůj estetický záměr.

Vedle toho, že Karáskovo pojetí umění korespondovalo s dobovou konkretizací zmíněných estetistních koncepcí (od Baudelaira po Wildea), mělo také blízko k postoji Jakuba Arbesa, jak jej vyjádřil například v knize *Z martyrologie umění*, kterou Karásek recenzoval v *Literárních listech* v lednu 1893.

Jakub Arbes ve svých četných prózách, článcích a studiích[443] představoval vybrané domácí i světové umělce a zdůrazňoval jejich celoživotní oddanost umění. Zobrazoval je nejednou jako vyčerpané solitéry, zaujaté náročným tvůrčím úkolem či koncentrované na vlastní estetický rozvoj a odvracející se od společnosti, resp. netečné k případnému uznání.[444] Skutečnou uměleckou tvorbu tematizoval jako proces překonávání sebe sama, cílící ke stálému tvůrčímu růstu a spojený s maximálním

---

jeho vkusu; chtějí je ohromit, omráčit, omámit nedůstojným chytračením, protože vědí, že přirozený projev pravého umění je nedovede uchvátit.“ (BAUDELAIRE 1968: 381-382) Dále srov. ibid: 382-388.

[441] Whistler přísně odděluje umělce od ostatních lidí, kteří jsou na rozdíl od něj orientováni výhradně k užitečnostní stránce umění (nedívají se *na* ně, ale *skrze* ně, tj. hledají za ním cestu ke svému prospěchu, jeho užitečnost). Srov. WHISTLER 1994.

[442] Richard Wagner se v úvaze *Umělec a veřejnost* z roku 1849 pokusil rozřešit paradox umělcova (géniova) vyhledávání (laické) recepce, tj. předkládání toho nejintimnějšího, nejcennějšího před lhostejné obecenstvo, umělcovým *božským pudem* a zpochybnil možnou racionální motivaci k publikaci díla (např. existenčními potřebami, pocitem nutnosti splatit dluh za dar hudební tvořivosti apod.). Umělec se snaží smísit svou tvořivou fázi s běžným lidským bytím, integrovat své dílo a všeobecný život, a dosáhnout osvobození, *volnosti*: „Božský pud svěřit lidským srdcím své vlastní, vnitřní oblažení, převládá nepochybně nade vším a v nejhorších tísních také nejvíc posiluje. Tento pud se vždycky živí vírou genia v sama sebe, vírou, jíž se co do síly nic nevyrovná, a tato víra zase propůjčuje umělci pýchu, který při styku se svízelemi pozemské klopoty přivodí jeho pád. Cítí se volným a chce být volný i v životě: nechce mít nic společného se svou nouzí; chce být nesen, chce být lehký a prost každé starosti. To se mu může podařit, je-li jeho genius všeobecně uznáván, proto jde o to opatřit si toto uznání. […] Je pravda, že chce být volným jen proto, aby mohl nechat svého genia čistě a šťastně vládnout.“ (WAGNER 1959: 75-76) Wagner tento postoj hodnotí jako nepraktický a naivní, umělec s cílem dosáhnout uznání, potažmo svobody na tvorbu, odkrývá své nejzranitelnější území, na něž pronikají (a jež pošpiňují) neteční vnímatelé: „On, blažený, přešťastný a přebohatý [tj. geniální umělec] – jde žebrat. Žebrá o vaši přízeň, vy unuděnci, prostopášníci, ješitní domýšlivci, nevědomí vševědi, závistiví, prodejní recenzenti špatných srdcí a – bůhví z čeho ze všeho se ještě skládáš, ty moderní umělecké obecenstvo, ty veřejný ústave mínění!“ (ibid.: 75) Obraz umělce, jak jej zde Wagner, skicuje, asociuje baudelairovského albatrosa, sňatého z nekonečných výšin a posmívaného námořníky: „Kdežto on je neobratnost sama a může proti sprostotě života použít přednostního práva genia jen proto, aby se zaplétal do ustavičného rozporu se sebou samým a tak svým nesmírným nadáním – hle, hříčka zloby! - které sám zahazuje do ničemností, naprosto bezúčelně plýtval - . […] A jak směšně se přitom vyjímá!“ (ibid.: 76)

[443] Viz např. ARBES 1884, [1886], 1941.

[444] Oddanost uměleckému úkolu reprezentuje například malíř Josef Vernet v biografické skice *Vodopád ve skalní bráně* nebo anglický herec Edward Kean v prózách *Poprvé a naposledy* a *Edvard Kean*, lhostejnost k uznání charakterizuje malíře Gottfrieda Minda v anekdotické próze *Kočičár*.

duševním i tělesným úsilím,[445] které nejednou vrcholí tragicky, umělcovým ztroskotáním na okraji společnosti,[446] a vyložil ji jako jedinečnou, individuální činnost, motivovanou ryze umělecky, jejímž výsledkem by mělo být nové, originální dílo. Odlišil ji tak od většinové „výroby" prací snažících se vyhovět aktuální módě a trhu nebo se podřizujících dobovým ideologiím či tradici.[447]

Arbes se v řadě textů také vyjadřoval přímo k české situaci. Pozastavoval se například nad soudobým nezájmem kunsthistorie o domácí tvůrce a kritizoval i všeobecnou lhostejnost k umělcům žijícím: „Naši Mánesové, Máchové, Leví, Krumlovští, pro které nemíváme za jejich živobytí ani nejnutnějšího chleba, by mohli pracovati, a my i potomci naši aby mohli z prací jejich kořistiti – bývají nám teprve po smrti něčím, co

[445] Např. v povídce *Parasol* Arbes líčí umělcovo nervové vypjetí hraničící s kolapsem, doprovázející jak vlastní tvorbu, tak fázi po dokončení díla, kdy se dostavují pochyby o jeho kvalitě.

[446] Moderní tragédie (a obzvláště tragédie umělce) bývá často reflektována nikoliv jako heroická, ale jako směšná a parvenuovská. Výstižně ji znázornil například Richard Wagner v již zmiňované próze *Konec v Paříži*. Nadšený německý skladatel se snaží naivními způsoby dosáhnout uměleckého úspěchu v Paříži, ale není mu umožněno byť se o to jen pokusit, zůstává stále jen v předsíních, namísto s nepřístupnými řediteli mluví jen se sluhy, které si snaží naklonit – i za cenu vlastního tělesného strádání. Jeho horoucí snaha jej ale vede na mylné cesty podbízení, jeho plány „prorazit" se opírají o důvěru v publikum, jehož vášním se podřizuje, jakož i o prostomyslný spoleh na systém uměleckého provozu. Svůj boj tak nesvádí na kolbištích jevištních, ale právě jen v kuloárech, v nichž mu není umožněno jednat, ale jen snít. Motiv umírání nevyslyšeného v *antichambrech* evokuje budoucí Kafkovy prózy (především román *Proces*). Wagnerův hrdina nakonec vypráví na smrtelném loži svůj příběh a akcentuje trapnost, neheroičnost své bludné umělecké pouti: „Stačí, když řeknu, že to nebyla *úskalí*, o něž jsem ztroskotal. Ó, jak šťastný je trosečník, hynoucí v *bouři*! – Ach, že já se musil utopit v *blátu* a *bahně*! Ale toto bahno, můj milý, obklopuje všechny ty pyšné, skvoucí svatostánky umění, ke kterým my, ubozí bloudi, tak horoucně putujeme, jako bychom v nich mohli dojít spásy svých duší. Šťasten, kdo je lehkomyslný; jediným zdařilým skokem se umí přenést přes bahnisko. […] Ale běda nadšenci, který pokládá bahnisko za kvetoucí louku! Beznadějně se do něho propadne a stane se potravou žab a ještěrek! […] Vidíš, podlehl jsem – a jen to je snad ještě nutno dodat, že jsem nebyl poražen na bojišti, nýbrž – je to strašné říci to – *zašel hlady v antichambrech*!" (WAGNER 1959: 41) Banální tragédií je ovšem podle Wagnerovy stati *Umělec a* veřejnost i umělcova prezentace před publikem, tedy pád na divadelním *bojišti*: „Ale genius, jenž se vydává na pospěch posměchu, ježto je nucen předstírat, že se chce *líbit*? – Ó, libuj si, světe, jak jsi šťastný a dobře udělaný, že jsou ti muka geniova tak málo známa!" (ibid.: 75) Charles Baudelaire nahlédl *trivialitu* jako kvalitu, jíž se násobí hrůznost *tragédie*, v eseji *Edgar Poe, jeho život a dílo*: „Život Edgara Poea byl žalostná tragédie. A jeho smrt strašlivé rozuzlení, jehož hrůzu ještě zvyšuje její trivialita!" (BAUDELAIRE 1968: 255) Oscar Wilde vtělil moderní tragédii vlastním obrazem, kdy byl při převozu do vězení v Readingu vystaven na nádraží veřejnému posměchu: „Pamatuji se, jak jsem říkával, kdyby mě navštívila opravdová tragédie, v purpurovém plášti a s maskou vznešeného žalu, že bych ji snesl; moderní doba že však je strašná tím, že tragédii navléká do roucha komedie, a závažné skutečnosti že se pak zdají tuctové, směšné nebo nestylové." (WILDE 1995: 162)

[447] „Triumf vyrudlých tradic na útraty přirozené tvořivosti – pokoření, zdeptání, zmrhání svěžích a nadějných talentů. – Na komando tak zvaných znalců uklání se velký dav ve zbožné úctě jako obrovská armáda pagod před patvořeným omšeným výtvorem s falešnou signaturu pravého tvoření. Co nezmůže autorita tak zvaných znalců a kritiků, dorazí zpravidla pustá, dryáčnická reklama… […] Koho neuznali tak zvaní znalci – koho zběsilá výdělkářská Frýna reklama nevmrskala žhavými důtkami svých rafinovaných dithyrambů do paměti velkého davu – krčí se v koutku zapomenutí a může si v dumné zoufalosti do únavy, ba do vysílení hrýzt své umělecké drápky - " (ARBES 1941: 272)

zasluhuje – povšimnutí… Umělec český vzrušuje mysli české zpravidla skoro vždy jen – svým úmrtím.“ (ARBES 1941: 51)[448]

Karásek v nadšené recenzi svazku *Z martyrologie umění* přijal Arbesovo stanovisko a vznik uměleckého díla, spojený s úsilným překonáváním tvůrcových vlastních možností i obecných podmínek, nahlédl jako bolestný růst, dále znesnadňovaný umělcovou osamoceností: „Umění není zábavou, není sportem jednotlivců, je trpkou prací plnou muk, plnou zoufalých námah. Pole, v jehož rýhách blyští se pot a rumění krev. Boj o trochu nesmrtelnosti, která – dostaví-li se vůbec – nestačí zhojiti rány, jež umělci poměry životní zasadily.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1892-1893c: 88) Tragická podstata opravdové umělecké tvorby je tedy podle Karáska určena jednak svárem umělce a společnosti, resp. publika, povýšeně přistupujícího k umění jako k zábavě, a dále i umělcovou neústupností při vysilující pouti za Ideálem.[449]

Právě obětování se vlastnímu dílu Karásek určil jako nejvěrohodnější doklad jeho prožitosti i tvůrcovy umělecké ryzosti. Jen ten, kdo se pro umělecký ideál dokáže vzdát (pozemské) existence, je pravým umělcem. Osobní utrpení na zemi korunuje dílo, umělec vtěluje svou tvorbu, svým životem ji prezentuje a stává se symbolem vlastního umění. Jeho individualismus spojený s oddaností dílu jej vzdaluje soudobé společnosti, z níž je přijímán jen esteticky či duchovně spřízněnou menšinou; odtud povstává jeho hluboký prožitek cizinectví či vyhnanství: „Umělec, jenž vyjadřuje své nitro, všechno nejcharakterističtější a nejvýraznější, čím se liší od ostatních, najde málo jedinců, kteří si jej vyvolí, že v něm nacházejí sebe. Čím bude odlišenější, tím najde méně souhlasu. Na oblíbených knihách lpí mnoho nečistoty všech prstů, jež se jich dotýkají. Není špatným údělem: nebýti chápán. Býti **ode všech** chápán, je nehorší.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906b: 10)[450]

Karásek v esejích o umělcích či v kritikách přihlížel k tvůrcovu životu a prvek zneuznání a prokletosti často zdůrazňoval – podobně jako další dekadentně symbolistní umělci (například Arthur Breisky ve svých kritických statích). Biografický kontext

[448] V próze *Svatý Václav*, v níž reagoval na konkurs na sochu svatého Václava, Arbes odsoudil umělecké soutěže a zdůraznil, že opravdové umění nevzniká „na zakázku“, a samo zadání soutěže, vymezující formu zadávaného díla, může být významnému uměleckému výkonu překážkou.

[449] Této představě odpovídal i autostylizační obraz v úvodní básni *Zazděných oken*: „Jsem básník morózní, jenž cítí každou muku, / jak housle tenkých strun, když prsty jich se tknou, / jež vášní chmurný hráč vzal v drsnou svoji ruku, / by struny nervů mých protrhal divou hrou. // [...] jsem básník morózní, umučen dílem svým.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 8)

[450] Srov. „Munch není malířem davů, malířem před jehož obrazy ve výstavách kupilo by se zvědavé, banální množství. Je malířem elity, malířem, jehož ideál umělecký je vždy důsledněji a důsledněji prováděný, tím více ho zcizuje porozumění, čím méně průměrný divák může jej sledovati a v to, co vytváří vnikati.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894-1895a: 118)

pečetil upřímnost, niternost umělcovy tvorby a zjevný antagonismus mezi tvůrcem a jeho současníky pak potvrzoval jeho individualismus a nekompromisnost. Vrcholným stupněm distance bylo šílenství, neklamný projev hluboce prožité bolesti a opravdovosti tvorby.[451]

Karásek reprezentoval své umělecké dílo jako hrdý, sebejistý tvůrce a takto je také zaštiťoval v některých polemických kontextech, například již roku 1893 v polemice s lumírovci,[452] která se vedle modernistických kritik Vrchlického děl týkala i dekadentně symbolistní poetiky, již Vrchlický perzifloval parodickou básní *Sláva západu* v *Lumíru* (VRCHLICKÝ 1893)[453] a J. V. Sládek tamtéž hanlivě komentoval. Sládek založil své polemické příspěvky na doslovném čtení analytického psychismu dekadentních básní a jejich autory označil za duševně choré. V *Lumíru* přetiskl dvě Karáskovy básně (*Rozklad* a *Kalný západ*) a jednu Březinovu (*Zimní ráno*) a Karáskovy verše posměšně glosoval: „Veškeré poznámky k těmto básním jsou zbytečny. Ale přiznání pana autora, že má duši otrávenu spleenem a že do ní teče proud barev špinavých, může býti úplnou satisfakcí celé řadě spisovatelů, jichž díla byla tímtéž autorem a jemu podobnými souzena a odsouzena v „Nivě“ a v „Literárních Listech“. Takový politováníhodný duševní stav vysvětluje vše.“ (SLÁDEK 1893b: 204) Sládek tak vyčlenil ze soudobého českého písemnictví společenství srozumitelných autorů a kritiků a rozumějících, obyčejných čtenářů, proti nimž postavil svět duševně nemocné, nesrozumitelné Moderny. V závěru svého textu Sládek explicitně vyřadil tyto autory z *naší* české literatury, přímo jim vyhlásiv boj, neboť „naší literatuře a české národní věci

[451] Jean Pierrot upozorňuje na krizová specifika osobnosti moderního umělce, jež jsou podle něj dána především umělcovým úsilím vnímat skutečnost nově a hlouběji (srov. PIERROT 1981: 49-55). Tato snaha umělce podněcuje k experimentům s vlastní senzualitou a k důslednější a soustavnější analýze pocitů i reflektovaných jevů. Následně se proměňuje i jeho vnímání a s ním i obraz světa, který v sobě utváří. Umělec vnímá stále citlivěji, vyhraněněji, analýza zatěžuje jeho reflexi a nakonec již nedokáže vnímat skutečnost bezprostředně, spontánně. Hypersenzitivní a dezintegrovaný se posléze může stát jen pasivním recipientem, neschopným reakce nebo činu: „[…] the artist becomes an unbalanced being in whom an excessive delicacy of the sensibility and the nerves, plus a hypertrophied critical intelligence, takes its revenge by destroying the fakulty of will and the desire to act.“ (ibid.: 52) Umělcův svět se individualizuje, odcizuje se ostatním lidem a umělec sám se stává osamoceným, izolovaným ve vlastním světě, který s nikým nesdílí. Tento nový prostor jej však neochraňuje, naopak všechny negativní složky, které jej spoluutváří, jsou jeho recepcí ještě vygradovány, což vyvolává dojem ohrožení a zesiluje antagonismus mezi umělcem a světem. Přestože dezintegrace a přecitlivělost charakterizovaly obecně moderního člověka, byl umělec shledáván díky své vyšší vnímavosti ohroženějším a byl u něj rovněž předpokládán sklon k abnormálnímu chování. Jak již bylo řečeno, sehrála přitom významnou roli také teorie Cesara Lombrosa, identifikující génia a neurotika, resp. šílence (srov. ibid.: 53). Spolu s lékařskými reflexemi jej takto reflektovali i umělečtí historici a kritici (např. Pierrot upozorňuje na Hennequinovy či Maupassantovy myšlenky o hypersenzitivním umělci) a zobrazovali se tak i umělci sami (mj. ve svých uměleckých textech). Postupně se tak tedy rozvinul a ustálil tragický obraz moderního umělce.

[452] Ke vztahům a sporům mezi modernisty a lumírovci srov. např. MÁCHAL 1926: 57-81, JIRÁT 1978b, PEŠAT 1998, ŠMAHELOVÁ 2004, MERHAUT 2004.

[453] Srov. též jeho pozdější parodie VRCHLICKÝ 1895. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1892-1893d: 249.

je potřeba duší čistých a ne těch, do nichž „teče proud barev špinavých“. – Čisté mysli, čisté slunce, čistý vzduch a ne „slunce uhnívající, zápach hniloby a morosy smutků bizarních“. Ty nás nespasí.“ (SLÁDEK 1893b: 204) Primární estetické střetnutí, při němž Sládek u moderních autorů „diagnostikoval“ duševní chorobu, tedy nakonec nabylo nacionální dimenze. Karásek bezprostředně reagoval rozsáhlým zaslánem v *Literárních listech*,[454] v němž odsoudil osobní a nevěcné Sládkovy a Vrchlického útoky, které nahradily seriózní hodnocení literárních děl: „Kdyby se jednalo jen o okolnosť, líbí-li se mé poesie pp. J. V. Sládkovi, J. Vrchlickému a těm, kteří za nimi ještě stojí, plivl bych a šel dále. S pyšně vztyčenou hlavou. Dovedu být též „velmi shovívavý k lidské hlouposti“ – jako Paul Verlaine. Uznání, potlesk, popularita, vše to, co žádá a vymáhá ohledy, koncese, poklonkování, zapírání vlastního já – bylo mi vždy cizí. [...] Ale lhostejno mi býti nemůže, jsem-li napadán osobně. Rvete si a trhejte, chcete-li mi už ubližovati, mé dělo [sic!] umělecké. Mé poesie. Mou prózu. Ale nechte mé osoby.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1892-1893d: 249) Karásek podrobně rozebral celý Sládkův polemický text a na „národním poli“, kam jej šéfredaktor *Lumíra* zavedl, vyzval Sládka, aby vysvětlil, proč jeho list do této doby neinformoval své čtenáře o tom, „*že vyšly Malostranské povídky Nerudovy, Ethiopská lilie a jiné spisy Arbesovy, že se hrál v Národním divadle Svobodův Rozklad, dílo tak vysoké ceny umělecké.*“ (ibid.: 250) Sládkův nacionální tón v této konfrontaci vyzněl jen jako účelový; odkryla se jeho stranickost a neobjektivita.[455]

Karásek své ryzí umělectví opakovaně stvrzoval i v korespondenci v drobných i delších vyznáních a příležitostných akcentech na svou odlišnost, nesourodost s domácím prostředím či literární scénou, jejichž příkladem bylo často tematizované znepokojení z nedostatečné recepce jeho díla. Na slabou prodejnost svých knih, již zpravidla reflektoval ve vztahu k celkovým životním podmínkám v Čechách apod.,[456] reagoval – podobně jako dříve Jaroslav Vrchlický[457] – příležitostnými úvahami o ukončení literární

[454] V tomtéž čísle vyšla také reakce Arnošta Procházky (viz PROCHÁZKA 1892-1893).

[455] Srov. také Sládkovu reakci na Karáskovo *Zasláno*, v níž odmítá další diskusi (SLÁDEK 1893a).

[456] Tyto pochyby také někdy doprovázela (či substituovala) jazyková skepse: čeština – přes svou krásu – byla kvůli svému nevelkému rozšíření reflektována jako médium omezující, zbraňující spisovateli, aby dosáhl širší, mezinárodní čtenářské obce. V tomto smyslu psal Karásek například Arne Novákovi o jeho knize *Menzel, Börne, Heine a počátkové kritiky mladoněmecké* krátce před svým rozhodnutím o konci své literární kariéry: „Škoda, že jste nepsal německy. Takto kdo vás ocení? Váš styl je tolik positivní a přece zase barevný. Krásně se věc čte – a to je hlavní.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi z května 1906 (LA PNP, fond Novák, Arne)

[457] Vrchlický v polemické diskusi o možnostech básnického dramatu v aktuální umělecké situaci bilancoval svou dramatiku a odmítl psát nadále divadelní hry. Ve svých textech, v nichž připomněl obdobné gesto Vítězslava Hálka a *odmlčení* Bohumila Adámka a Julia Zeyera, označil za příčiny svého

činnosti, které například v prvním desetiletí, v čase vydávání jeho čtenářsky nepříliš úspěšných spisů, vyústily přímo ve veřejné prohlášení. Roku 1906 se rozhodl – byť jen dočasně či manifestačně[458] – vzdát se *vší literární činnosti*, jak napsal Viktoru Dykovi v dopisu, v němž odmítl dále spolupracovat na sestavování antologie *Nová česká poesie*, na níž pracovali spolu s Arne Novákem: „Mého jména ovšem na titulní list nedávejte a rovněž mých básní dovnitř. Rozhodnutí je pevné: nechci býti českým spisovatelem.“[459] Zatímco poukazy na tvůrčí krizi se v jeho korespondenci téměř neobjevovaly, trpké poznámky o osamocenosti a mlčení kolem jeho děl se především v prvním desetiletí stále vracely. Karásek tematizoval nezájem publika poukazy na nízkou prodejnost svých knih, čímž také posiloval dojem elitnosti a nesnadné přístupnosti vlastního díla.[460] Prezentoval se tak jako cizinec, který hledí vstříc jiným světům: „Smrt je jen jiná forma dalšího života, a jistě nehyneme na věky, ale přerozujeme se v něco, co je nám tajemstvím, ale co je jistě krásné, když jsem zde na světě šli za dobrem, za ideálem. Stále si myslím, že umění – to pravé – jest mateřštinou nějakého jiného života. Proto mu tak často obyčejní lidé nerozumějí. Umělec jako by přicházel k cizincům z jiného světa

---

rozhodnutí nedostatečný zájem divadelní správy i publika o jeho dramata a postoj domácí kritiky, přičemž ještě konfrontačně vystoupil proti *realistickému*, resp. *naturalistickému* dramatu: „Vedle divadelní správy, ať již vedené v počínání svém ohledy třeba kasovními, má i kritika naše hezký podíl na této mé rezignaci. Řada per ubíjela ve mně dramatika od prvního vystoupení. Říká se ovšem, co je života schopno, že se ubiti nedá. Možná, ale unaví vás to, muset býti připraven z jistých stran po každé premiéře na řadu invektiv a pohrdavých poznámek – byť i byly podávány v rukavičkách. Konečně i z chvály vycítíte, že se to nemyslí upřímně, že jste „inu básník, snad dobrý, snad i výborný básník, ale žádný dramatik.“ Rozbřeskne se vám přes všecky vavříny a palmy, přes všecken burácející potlesk plného domu, přes úsměvy a tisknutí ruky přátel a nepřátel, že nejste na svém místě, že jste, jak trefně Vlaši říkají, „un spostato“. A jelikož jste pro výdělek nepracoval, jelikož vůle vaše byla dobrá, můžete klidně odejíti. Vidíte řadu mladých, ve školách realismu a naturalismu vycvikovaných sil, vidíte, jak se má pracovati detailem, jak dialektem a mluvnickými chybami, jak sprostotou a banálností, abyste se líbili davu.“ (cit. dle [NEPODEPSÁNO] 1892-1893: 44)

[458] Toto gesto posléze znevážila zpráva otištěná 18. prosince 1906 v časopisu *Obzor*, že Karásek bude „nejnověji jmenován jako stálý spolupracovník Kočího Nového obzoru. Bude proň pracovat v rubrice divadelní, redigované dr. B. Prusíkem, a jeho přispívatelství má záležet v pravidelném psaní esejí o moderně dramatických i divadelních tématech.“ (cit. dle NEUMANN 1966: 395). Na tuto zprávu zareagoval ironickou glosou v *Moravském kraji* S. K. Neumann: „Pan Karásek, jak se zdá, hraje velmi, ba velmi aristokratickou komedii. Vzdá se s patosem literární činnosti jako intransigentní literární kritik a „prokletý básník“, aby za několik měsíců znovu vylezl na jeviště jako spisovatel, jenž má svoje prospěšné styky, a dostal cukrátko od prvního českého básníka. A aristokrat jde se prostituovat do Národního obzoru, jehož čtenářstvo bude stát asi na úrovni odběratelů Národní politiky. Je něco shnilého… je něco k zvracení hnusného v naší literatuře.“ (ibid.: 395)

[459] Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Viktoru Dykovi (LA PNP, fond Dyk, Viktor) Srov. také dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 13. června 1906 (LA PNP, fond Novák, Arne), v němž rovněž bagatelizuje svou poezii jako *přechodnou a bez významu*.

[460] „Pracuji mnoho, na podzim chci vydati dvě objemnější knihy kritické, ač nemám, bohužel, čtenářů. Při celoročním zúčtování v národě pětimilionovém mých knih se prodalo, seznávám apaticky, mezi 20-30 exempláry. Legendu o melancholickém princi koupilo – jedenáct lidí. Ale nevadí. Vytisknu budoucí své knihy v třiceti exemplárech a rozdám je. Apollonius z Tyany nenašel ani řádku zmínky v českých listech. A rozeslal jsem čtyřicet redakčních exemplárů. Zadal jsem jej divadlu dříve ještě, než pí. Vivanti dopsala svého Manžela, a pí. Vivanti má po premiéře – a mně dosud z divadla ani řádkou nesdělili, že Apollonia nebudou hráti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 40-41) Srov. ibid.: 42.

a hovoří na ně – a nikdo ho nechápe, cítí se osamělým a vyhnancem a práhne po své vlasti, jež je mimo svět.“[461] Později ve vzpomínkových statích pak prožitek cizinectví oživil a vyložil jej přímo jako celoživotní „literární“ prokletí, čímž se v obrazu domácího literárního dění umístil současně mimo hlavní, „oficiální“ proud i do centra skutečného, svobodného uměleckého dění. Prokletost reprezentovala jak nezávislost na dobových tendencích, tak opravdové umělecké novátorství.[462]

2. 3. 5. 2. Agónistés:[463] Karáskova kritická koncepce[464]

Jiří Karásek nejpodrobněji vyložil svou kritickou koncepci v úvaze *O kritice jako žánru uměleckém* z roku 1895 (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894-1895b), jejíž stylisticky upravenou variantou (nazvanou *K renesanci kritiky*) později uvedl svůj první bilanční soubor kritických esejů *Renesanční touhy v umění*.[465]

Renesanci[466] kritiky mínil zásadní obměnu jejích funkcí i pozice v literatuře: nabytí nezávislosti a zrovnomocnění s tradičními uměleckými žánry. Kritika měla opustit své výchozí „služebné“ postavení (včetně mimoestetických kritérií[467]) a stát se

[461] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi z roku 1921 (LA PNP, fond Karáskova galerie) Své *cizinectví* připomínal Karásek i v dalších souvislostech, například ve vztahu k osamocenosti, absenci příteli či nesouladu s národem. Srov. např.: „Připadám si jako cizinec, jenž se usídlil navždy v městě, s jehož obyvateli dorozumívá se cizí, nesrdečnou, obchodně šedivou řečí. Svou mateřštinou, měkkými jejími zvuky, s nimiž hovořiti nemůže. Nikdy. Nemám přítele…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 36)

[462] Řada takových výroků zazněla v Karáskově rozhovoru s Vilémem Závadou pro *Rozpravy Aventina*, srov. ZÁVADA 1930-1931.

[463] Srov. SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY 1974: 18.

[464] K české literární kritice na přelomu století srov. mj. TEIGE 1968, LANTOVÁ 1969, TAXOVÁ 1979, TAXOVÁ (ed.) 1985, COSENTINO 2011, VOJTĚCH 1999a, 2002, 2008, HECZKOVÁ 2009.

[465] Čtyřmi svazky kritických statí (*Renesanční touhy v umění*, *Impresionisté a ironikové*, *Chimérické výpravy*, *Umění jako kritika života*) Karásek v prvním desetiletí bilancoval svou dosavadní kritickou tvorbu. Prvními dvěma svazky přitom zahájil své první spisy, v nichž vedle těchto souborů vyšly mj. i dva básnické výbory (*Hovory se smrtí* a *Sodoma*), druhé vydání *Gotické duše*, které v upravené podobě revidovalo dosavadní Karáskovu prózu a nová dramata a romány. Daniel Vojtěch interpretuje zařazení kritických spisů na počátku spisů jako výraz Karáskovy snahy „soustředit desetiletou reflexi moderního umění a kritiky a tak potvrdit své stanovisko v době, kdy bylo Karáskovo postavení na literární scéně otřeseno. Vydání kritických knih jako by mělo představit jeho názor na moderní umění v konečné formě.“ (VOJTĚCH 2008: 179) Srov. též ibid.: 178-183.

[466] „Renesancí zde míní doslova návrat – návrat k subjektivitě jako základu uměleckého výrazu a kritického názoru. Pojem renesance je volen proto, aby se zdůraznil kulturní vzor takového založení – helénistická epocha jako vyústění a syntéza antiky reprezentovaná uměním. […] Druhý význam, který renesance aktualizuje, se ukazuje v myšlence harmonie: renesance zde znamená návrat k požadavku souladu jedince a celku.“ (VOJTĚCH 2008: 180)

[467] Proti uplatňování mimoestetických kritérií, ba i neuměleckých pohnutek (např. přátelský či kolegiální, resp. nepřátelský či konkurenční vztah kritika či listu a autora či nakladatele apod.) v umělecké kritice se Karásek soustavně vymezoval a zdůrazňoval, že kritika není součást propagace, ale nezávislý, samostatný žánr objektivně posuzující dané dílo podle uměleckých kritérií, bez ohledu na okolnosti jeho vzniku či uvedení (reklamní slogany, společenská angažovanost apod.) nebo na pověst autora: „Úkolem seriosní kritiky nemůže býti, aby dávala své „placet“ na nakladatelské praktiky, jež v první reklamě pasují spisovatele na stkvěle nadaného, v druhé na chvalně proslulého a v třetí na vysoce zasloužilého, t. j.

samostatným uměleckým útvarem, v němž kritik subjektivně[468] posuzuje předloženou práci tak, aby svou kritickou statí především ozřejmil svou vlastní osobnost: „Pro mne začíná kritika teprve tehdy, jakmile **vykladač**, **referent** postaví se proti autoru a vidí v něm **nepřátelský** živel, z něhož má urvati a dobýti – materiálu pro sebe sama, pro své vlastní dílo. […] Teprve tehdy, kdy si položí otázku: v jakém poměru je mé nitro k tomu, co studuji, a začne vyšetřovati, v jakých mezích a v jakých plochách se duše jeho kryje nebo **nekryje** (a to je vždy k poznávání to hlavní!) s duší autorovou – stává se kritikem v pravém toho slova smyslu, **tj. umělcem, který na cizích duších dává poznávati duši vlastní, na cizích zrcadlech ukazuje vlastní tahy**. […] Čím bude nesouhlas a odpor kritika k autoru silnější, čím více a rozhodněji rozejde se kritik s autorem, tím živě barevněji a reliéfněji kritik vyjádří sebe.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 8-11)[469]

Karásek vymezil umělecké pojetí kritiky vůči přístupu *objektivnímu*, jehož východisko shledal v kritikově identifikaci s autorem, tedy v zapření vlastní osobnosti. Takto založená kritika slouží výlučně propagaci cizích idejí[470] a nezohledňuje individuální hledisko posuzovatele: „Zpravidla formuluje se otázka jinak: ptává se totiž, má-li býti kritika **objektivní** nebo **subjektivní**, a rozhoduje se hned: kritika **musí** býti objektivní, čili kritika musí býti psána **pro** autora, a kritik musí zapomenouti, že má vlastní duši, pitvá-li cizí. Každé slovo, každý obrat, kterým projádří sebe, své nitro, je prohřeškem na

---

nedotknutelného.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1891-1892a: 396) Srov. též SCHOPENHAUER 1994: 16-17.

[468] Subjektivní, resp. neobjektivní (v kritice) vykládá Karásek jako souladné s kritikovou individualitou, nikoliv stranící nějaké aktuální tendenci, reprezentované například uměleckou skupinou apod.: „Má kritika byla *stranická*. Dobrá. Připouštím. Ale každá kritika musí býti *stranická*. Ne v tom nízkém slova smyslu, ve smyslu lidí zapředených v literární strategii a diplomacii, ve smyslu literárních cénaclů, salonů a klubů, - ale v tom jasném a zvonivém zvuku dobrého, čistého kovu, jenž zní: *individualita*, *personalita*. V tom smyslu je každý projev, každá individuelní manifestace – a tedy i kritika – stranická. Mdle, vlažně, kompromisně, ospale a svrchovaně *objektivně* (jak se tento modus oficielně nazývá) ať píše o knihách žurnalistická kritika. Umělecká kritika má jiné cíle.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895-1896a: 270)

[469] Když Karásek v pozdější bilanční stati *Mladá česká kritika* zpětně charakterizoval moderní literární kritiku devadesátých let, radikálnost těchto tezí poněkud zmírnil. Zatímco nadále zdůrazňoval kritikovo právo na polemickou reakci, v níž může ozřejmit své osobní stanovisko, uměleckost kritického projevu již nepodmiňoval přímo nepřátelským poměrem mezi kritikem a autorem: „Stará kritika parafrázovala díla, o nichž mluvila. Nová kritika s nimi polemizuje: souborem všeho, co kritik prožil v světě, mezi lidmi, nad knihami, staví se proti dílu, aby odlišil a postavil vedle názoru cizího názor svůj vlastní.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 19) Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 8.

[470] Kritikova identifikace s autorem podle Karáska zákonitě vede ke kladnému hodnocení: „Kritik tohoto žánru musí býti […] **spokojen vším**, čím jej autor obdařil, a je mu na vůli zůstaveno, aby nejvýše jen našel si způsob, jakým by mohl svou spokojenost ze studovaného díla projadřovati.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 7) Tento přístup odpovídá například pojetí ideální kritiky vyložené v Maupassantově předmluvě k románu *Petr a Jan*, v níž se na kritikovi požaduje maximální vstřícnost k hodnocenému dílu, nestrannost, odhled od vlastních zálib a estetických preferencí, vysoká míra porozumění pro autora, ohled na jeho záměr a respekt k jeho světovému a estetickému názoru, potažmo k jeho recepčním dispozicím, a ochota přijmout jeho hledisko (srov. MAUPASSANT [s. a.]: 5-9).

zásadě **objektivity** kritiky. Pojímá se poměr kritika k autoru asi tak: kritik je pouhým **vykladačem** autora, pouhým **komentátorem** toho, co autor do díla vložil.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 6) Motivem kritika střídajícího duše hodnocených autorů, ale zapírajícího duši svou, Karásek tento přístup částečně připodobnil diletantismu a jako *diletantského impresionistu* posléze charakterizoval F. V. Krejčího, jehož metodu charakterizoval podobně jako *objektivní* kritiku.[471]

Později (v knize *Chimérické výpravy*) ovšem Karásek *diletantní kritiku* reinterpretoval a ocenil jako vrcholnou kritickou koncepci, jako opravdové zumělečtění kritického žánru. Nově totiž akcentoval její individualistický aspekt, který ve svém dřívějším užití tohoto pojmu zastřel; v *objektivní kritice* nebylo diletantství, přejímání různých duší (postojů, estetik) motivováno kritikovým subjektivním potěšením či uměleckým záměrem, ale podřízením neosobní metodě, která z hodnocení vylučovala kritikovu osobnostní jedinečnost: „Dle krásné této metody došlo by se konečně tak daleko, že by kritik směl míti **všechny** duše – **mimo svou vlastní**. […] Pak bych neznal horšího otroctví, než je toto, v něž se vrhá či chce vrhati kritika.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 7)

Nově diletantní kritiku charakterizoval *absolutní subjektivitou* kritikova *úsudku*, podnícenou kritikovým přesvědčením o nemožnosti vyslovit *absolutně pravdivý* soud o díle.[472] Podstatou tohoto pojetí je *vyjádření* dojmu, který dílo v kritikovi vyvolalo, nikoliv snaha poznat a pronést domnělou objektivní pravdu o něm (například vyložit jeho motivace apod.).[473] Diletantní kritik není vědcem, ale umělcem, a jeho kritika je věrným svědectvím o něm samém, je *uměleckou pravdou*: „Proti kritice analytické, jež snaží se býti všeobecnou a všechnu látku svého bádání učiniti abstraktní, všechny představy, dojmy, city, pomysly, ideje svésti v logické útvary, v určitá abstraktní schémata, kritika diletantní snaží se býti personelní a individuální, konkrétní. […] Chce

[471] „**Diletantský impresionista** – to by bylo nejlepší charakteristikou F. V. Krejčího, jejž vyznačuje také jistý idealismus v názoru na dílo umělecké. Bývá zpravidla téhož názoru jako kniha, kterou právě čte […] Dovedl zapřít nejednou vlastní sklonnost k umění, jež neprovokuje, a provokoval nejednou pro umění, jež uráželo jeho mírnou, zdrželivou krasochut.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1903: 26)

[472] „Kolik je lidí, tolik je pravd, a nic vskutku není pro nás pravdou, než jistá skupina dojmů, jež na nás působila, a dle nichž jsme utvářeli svou duši. Proto kritika diletantní, opřena o měnlivou, ale tím úrodnější a plodnější bázi dojmů, ničeho není tak vzdálena jako úmyslu hráti si na neomylnou vědu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 218-219)

[473] „Kritika tato spokojuje se jen jediným tvrzením, jež pronésti cítí se oprávněnou: říci, co cítí za četby díla. [...] Žádnou určitost, kritika diletantní reklamuje pro sebe **plodnou těkavost**. Neaspiruje na klamné zdání vědeckosti. Aspiruje pouze na všechna práva a volnosti **žánru uměleckého**.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 219) V souvisejícím kritickém portrétu Anatola France Karásek spojil diletantní kritiku s tvořivým čtením, dotvářejícím smysl díla: „Ví [tj. France], že čteme-li knihu, čteme ji, jak chceme, čteme z ní, či spíše v ní, co chceme. Na čtoucím závisí, má-li býti kniha matná či zářící, vřelá či chladná. Ne své, ale naše vlastní myšlenky básník v nás probouzí. […] Básníci vkládají do svých veršů sebe, a my v nich nalézáme – zase jen sebe.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 226)

býti **pohybliva** a **rozvíjející se**. […] Bloudí každý kritik, jenž chce vyvoditi vnější spekulací zákony umělecké psychy. V **sobě** má kritik nalézati uměleckou pravdu. Ve svých dojmech, ve všem tom, čím na jeho duši umělecké dílo působilo, má hledati vlastního svého působiště. Ne obraz cizí duše, což by bylo fiktivní a marné, ale obraz své duše, kde jediné může býti neochvějně jistým, kritik má podávati.“ (ibid.: 219-220)[474]

Když se Karásek ve stati *K renesanci kritiky* ptal po adekvátním poměru kritika a autora, využil přitom příměr zrcadla a zrcadleného a přitakal otázce identifikující zrcadlo a autora: „Nemají-li snad autoři sami býti zrcadly, nemají-li jejich díla býti odrážejícími plochami, na nichž bychom mohli poznávati vlastní tvář, vlastní duši?“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 7) Sám toto kritické hledisko uplatňoval spíše v esejistice než v kritických referátech. Ve svých esejích věnovaných různým světovým tvůrcům neusiloval o úplnost či definitivnost podávaného umělcova obrazu a ze širokého osobnostního a uměleckého spektra reflektované individuality a jejího díla uplatňoval při její charakteristice zpravidla jen ty znaky, které vyhovovaly jeho vlastnímu estetickému či světovému názoru, a případně je spojoval s odpovídajícími biografickými informacemi. Kritický profil se tak proměňoval v imaginární portrét reflektované osobnosti a současně ve skrytý (či zprostředkovaný) kritikův autoportrét. Takto pojal například eseje v *Renesančních touhách*, v nichž vzdor proklamovaným tezím v úvodní stati nekonfrontoval svářlivě sebe a vybrané osobnosti, ale naopak většinou evidoval analogické postoje, a ty oceňoval. Rozdílnosti jsou pominuty, příbuznost zdůrazněna. Konfrontační proces je ovšem i v těchto esejích implicitně přítomen, je jejich východiskem, vedoucím k volbě odpovídajících charakteristik.

Na uplatnění osobního hlediska Karásek upozornil například v prvním, časopiseckém otištění eseje *Stéphane Mallarmé*[475] podtitulem *kritická fikce*, jímž vyjádřil otevřenost, náznakovost či neexaktnost svého textu a zdůraznil, že jeho smyslem není definitivní charakteristika reflektovaného básníka, ale naopak dojmová skica.

---

[474] V březnu 1912 Karásek pohlédl na *dojmovou kritiku* odlišně ve stati *Meze kritického impresionismu*, v níž kritický impresionismus vyložil jako (nepatřičnou) libovolnost v kritice, jejíž hodnocení může být motivováno i mimouměleckými motivy (například osobním poměrem kritika a autora). Jako příklad uvedl Šaldovu zápornou kritiku *Posvátných ohňů*, kterou podle něj podnítil Karáskův odsudek *Posvátného jara* Růženy Svobodové: „F. X. Šalda je kritik *dojmový*, *náladový*, *impresionista*, *slovem*. Dnes je nálada F. X. Šaldy „růžová“ a pak je kritizovaný básník génius. Zítra je nálada F. X. Šaldy „pochmurná“ a pak je týž autor kejklíř.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1912a: 82)

[475] Tato první, časopisecky tištěná verze byla formulována jako nekrolog, tento časový aspekt v knižním vydání Karásek potlačil a stať rozšířil mj. parafrázemi úvah Alberta Mockela (z jeho knihy *Stéphane Mallarmé, un héros*). Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1898-1899, KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 35-41.

Subjektivní přístup je patrný i na dalších esejích. Například ten o Joséphinovi Péladanovi vybírá z umělcova života a díla především rysy potvrzující jeho hostilní postoj k tělesnosti coby síle, která ničí duševno, potažmo lidskou individualitu.[476] Pozemský život, který se od tělesna nemůže odpoutat, je tak vykládán jako traumatizující ohnisko protikladných sil, nekonečných vnitřních svárů, ubývání a zanikání. Zatímco jsou intelekt, duše a vůle představovány mužem, tělesnost zosobňuje žena, která tak společně s tělem ovládá a ničí také duši: „Žena jest mu nejsvrchovanější egoismus. Co jí možno uzurpovati, toho vykořistí do nejzazších důsledků **pro sebe**, ničeho nepostupuje Myšlence, ničeho Idey, která jest jí cizím, neznámým pojmem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 51) Péladanův nesmlouvavý odvrat od ženy Karásek dokládá rovněž jeho esoterní koncepcí formulovanou v knize *Umění státi se Magem*: „Jen kdo si zachoval suverenity vůči ženě a potlačil pohlaví, může se zváti Magem, tj. nejdokonalejší, vyvrcholenou Vůlí." (ibid.: 51)[477]

Tento vyvstávající Péladanův obraz, prezentovaný úvodními tezemi knihy jako odraz kritikovy osobnosti vykládaným dílem, se také podílí na Karáskově sebeprezentaci, což posilují i intertextové vazby spojující esej s dalšími Karáskovými staršími i pozdějšími díly (například s myšlenkami o ničivosti lásky z *Lásek absurdných* nebo s odmítavým postoje k tělesnosti v básních ze *Sexus necans*) či s jeho korespondencí (například s misogynickými pasážemi z dopisů Edvardu Klasovi).

Karásek se sice neidentifikoval se všemi reflektovanými osobnostmi (chladněji, byť nepolemicky psal třeba o Goethovi), ale na jeho vyvstávajícím obrazu se pronesené výhrady podílely stejně jako uznání. Například v portrétu Heinricha Heineho se přiřadil mezi ctitele opovrhovaných básníků a ironizoval akademiky a jejich publikum[478] nebo v eseji o Edouardu Dubusovi prozradil na okraji reflexe básníkovy *parnasistní* poetiky

[476] „**Láska zabíjí Myšlenku** – to jest základní motiv prvních jeho děl, text podložený pod všechny jejich hudby. Tělesné ničí Duševní. Pohlaví zabíjí Genia. Žena usmrcuje Muže. Milovati znamená podrobiti se cizí personalitě, otevříti všechna okna bytosti přívalu cizího vzduchu a cizích vůní, obětovati vlastní osobnost – na oltáři cizího božstva. […] Bojuje [tj. Péladan] proti lásce i v té formě, v níž ji přijímal a velebil Platón: proti Lásce zbavené smyslného, Lásce nehmotné, psychické. U Péladana milující i tehdy, když vystoupili tak vysoko, že mají pocit, jako by se dotýkali hlavami nohou andělů (A coeur perdu) nemohou dojíti úkoje svým duším, harmonie, sladění…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 49-52) Srov. Karáskovu reflexi pozdější proměny Péladanova postoje k lásce, ibid.: 56.

[477] Srov. také Péladanovy odlišně formulované a hodnotící myšlenky o sexualitě a ženě v jeho esejích (PÉLADAN 1913) nebo Procházkův výklad Péladanovy tematizace sexuality v jeho *Finis latinorum* (PROCHÁZKA 1916: 36).

[478] „A až dávno dovadnou slavověnce, jež „vděčné" Německo uvilo svým způsobným akademikům, na náhrobek zavrženého kacíře a poplvaného rouhače dlouho budou nositi květiny ruce všech nervosně citlivých a vybraně jemných lidí, všech duší umučených k nepokoji a šílících v teskné úzkosti, jako on, básník prý žlučové nenávisti a přece básník tak horoucí a intenzivní lásky." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 25)

své zaujetí protichůdným verslibrismem.[479] To bylo ještě příznačnější u jeho kritických referátů, které zcela neodpovídaly jeho představeným tezím o kritice jako uměleckém žánru. Šlo ovšem především o články z počátku jeho kritické tvorby, napsané ještě před citovanou uměleckokritickou konfesí, které nicméně založily jeho kritický obraz.

Tyto časopisecky tištěné kritiky nezastřeně usilovaly o objektivní[480] soud, jež Karásek podkládal podrobnou argumentací.[481] Snažil se v nich o čistě estetické (tj. neuměleckými kritérii nezatížené, komplexní a na stabilních uměleckých měřítcích založené) posouzení recenzovaného díla, které podroboval přesnému rozboru,[482] pečlivě zdůvodňujícímu konečné hodnocení. Nekompromisně zavrhoval vše, co z dané knihy

[479] „Nenajdete u něho nikde pokusu jiných rytmů mimo vyzkoušené již, ustálené, běžné. Toho, oč zápasila celá mladá generace, **volného rytmu**, neznal. Nedošel, logickým chodem, k správnému závěru, že neexistuje pouze houpavý a monotónní rytmus slabik, ale že je rytmus myšlenky, vnitřní, vlnění paralelně jdoucí se zdviženými a klesajícími vlnami psychy, a že je nemožno vtěsnati v úzké, pravidelně vyměřené, vždy v téže podobě a šabloně se vracející rytmy to, co je roztříštěné, rozlité, hned váhavé, hned prudce stříkající, hned stísněné jako dech bázně, hned široké jako rozkoš volných, směle pracujících prsou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 76)

[480] Přívlastku objektivní je zde užito v jiném (a běžnějším) významu, než v jakém jej užíval Karásek ve stati *O kritice jako žánru uměleckém*, tedy ve významu nadosobní, věcné či nestranné. Tento aspekt moderní kritiky vyzdvihovali i někteří její představitelé, například F. V. Krejčí: „[...] novější kritika zvyká si neceniti jednotlivé plody literární pouze dle subjektivního dojmu a na základě toho je chváliti neb zavrhovati, nýbrž pokládá každý literární zjev za výslednici nesčíslných, velice spletitě a jemně složených sil, poměrů a okolností, jichž cestu analyse dopátrati se snaží […]“ (KREJČÍ 1892b: 36) Podobně Krejčí upozorňoval na paradox mezi literární (dekadentně symbolistní) poetikou osobností tzv. moravské kritiky a mezi stylem jejich kritik, který je analytický a zasvěcenému čtenáři i snadno srozumitelný (KREJČÍ 1893). Karásek přímo akcentoval nestranný pohled na dílo například v kritice Auředníčkových *Malířských novel*. Srov. též LANTOVÁ 1969: 9.

[481] V pozdějších Karáskových kritikách argumentační složka ustupovala, což není patrné pouze z textů z prvních ročníků *Moderní revue*, kde totiž zpočátku vycházely výhradně krátké recenzní články, ale i z kritik v *Literárních listech* a *Nivě*. Dílo, jež shledal nekvalitním, zpravidla uvodil stručným „vyřazením“ takové práce z oblasti umělecké tvorby, které pak doplnil ironicky laděným odsudkem, nejednou humorně ozvláštněným: například v kritikách *Malých povídek* Bohuslava Čermáka nebo *Kompromitované paní* Eusebia Blasca pouze hromadí ironické poklony, např. „Panu Eug. Blascovi jsem povděčen, že mne poučil, jak falešná je dosavadní definice humoru pojímající humor jako typ psychologický a estetický. Byl jsem sice již dávno ve své víře ve správnost tohoto výměru značně zviklán výtvory našich nejlepších domácích humoristův; ale teprve p. Eugenio Blasco svou Kompromitovanou paní mne nezvratně přesvědčil, že k humoru není třeba ani citového pohnutí po stránce psychologické, ani zvláštního subjektivně kritického názoru světového po stránce spekulativní, jak dovozovala dosud – marně – anglická a německá filosofie a estetika; ale pouze několika políčků, tuctu vyražených zubů a zlomených noh, kopy nadávek a pak mnoha, ano neskonale mnoha – hlupství.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895-1896b: 37) U knihy, která splnila kritikova kritéria, se pak omezil na lapidární, ale maximálně sdělný výčet pozitiv (např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1895a).

Ještě připomínám, že Karásek v pátém svazku *Moderní revui* (1896-1897) otiskoval vedle krátkých referátů (a esejů) také nejstručnější útvar svého kritického psaní, drobný sumarizující sloupek, v němž stručně a ve vzájemných souvislostech představil pokaždé několik aktuálních titulů, přičemž každému věnoval zhruba jen jedno souvětí. Tyto texty v rubrice *Nové knihy* vycházely anonymně, ale Karásek se k jejich autorství přihlásil, viz např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1896-1897.

[482] Není tedy přesné tvrzení Jaroslava Meda, že „Karásek se ve své literární kritice omezoval na zachycení nálad a pocitů, které v něm vyvolalo přečtené dílo, aniž se pokoušel o jeho objektivní analýzu“ (MED 1984: 23), ani Miloše Pohorského, že: „Jakmile Karásek psal o jiném literárním nebo uměleckém díle, vědomě se omezoval pouze na tlumočení okamžité nálady a asociací. Počítal s jedinečnou platností svých soudů a rezignoval na objektivní poznání, o němž ostatně soudil, že není možné.“ (POHORSKÝ 1977: 276)

nedostálo jeho požadavkům, ale současně upozorňoval na známky případného talentu nebo na dílčí kladné rysy posuzovaného textu, shledal-li je, a všechny své soudy dokládal příklady. Podkladem jeho hodnocení (i známkou nepředpojatosti) byla důkladná analýza hodnoceného textu, konfrontující námět a umělecký cíl s využitými literárními prostředky.[483] Aktuální dílo sice reflektoval v kontextu autorovy celkové tvorby, nicméně sama výše jejího významu nebo mimoliterární okolnosti (např. autorovy společenské zásluhy apod.) nezaručovaly předem kladné přijetí, podobně jako naplňování mimoestetických funkcí, které Karásek také odmítal.[484]

Vedle umělecké nezávislosti (tj. uměleckosti ve vlastním slova smyslu) či *prožitosti* patřila mezi Karáskova základní kritéria například adekvátnost literárního zpracování ke zvolenému tématu, jíž relativizoval dobový důraz na virtuozitu, hlásaný především Vrchlickým a jeho žáky. Vytýkal například nedostatečně promyšlenou kompozici (např. např. u Vrchlického *Knihy sudiček*) nebo tematickou, resp. emocionální roztříštěnost. Kritika virtuozity souvisela s výhradami ke stereotypnímu užívání zavedených básnických prostředků, od forem a námětů přes motiviku po slovník.[485] Stejně tak odmítl i *verbalismus* a *rétorismus*, texty mnohomluvné, organizované podle konvenčních poetických zásad, ale neschopné zprostředkovat emoci nebo navodit atmosféru. Naopak zdůrazňoval, že to, co je na literárním díle přitažlivé, není vyjádřeno doslovně a lze ho dosáhnout tvořivou interpretací: „Lze skoro říci, že **v nepověděném leží největší krása poesie**. V nepověděném rozkládá se její absolutní říš." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 16) Oceňoval tak častěji díla, která poskytovala čtenáři větší

[483] Recenzované tituly se Karásek také snažil nahlédnout v mezinárodním literárním kontextu. Práce současných českých autorů konfrontoval s obdobnými díly světové literatury (např. v kritice cestopisného románu Serváce Hellera *Román na moři* připomenul zralejšího francouzského romanopisce Pierra Lotiho) a kritiky netuzemských autorů případně doplňoval informacemi o tamním soudobém literárním dění (např. kritiku novely Pedra A. de Alarcon *Ježíšek* uvodil kratším zasvěcením do nejnovější španělské literatury), případně poukázal na domácí překladatelské dluhy (v kritice Barriliho *Předčítatele kněžnina* se pozastavil nad překládáním takovýchto nehodnotných děl, zatímco kvalitní moderní práce (např. Péladanovy) se nepřekládají): „Resumuji: kniha je luxem i v tak veliké literatuře, jako jest italská. K nám ji převáděti, pro české čtenáře překládati, je však přímo neomluvitelným deliktem. Celá řada znamenitých autorův u nás sotva dle jména neb dokonce (jako Péladan) jen ze žurnalistických pikantních klepů známých hledá u nás překladatele, zatímco se uvádějí z ciziny do literatury v nesrovnané, nespořádané a dychtivé horlivosti, jen kam ruka namátkou sáhne, věci, jichž tu máme nadbytek, […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC: 1892-1893b: 212)

[484] Odmítal například práce propagující nějakou politickou či náboženskou tendenci, například o náboženské (nikoliv duchovní, mystické) poezii napsal v bilančním eseji *Lživost v uměleckých žánrech*: „[…] poesie agitátorská, nízká, klerikální, stranická. Ne básně destilované, oddané, ryze duchovní krásy, - ale produkty úplně potopené do vod agitace a cechovnictví." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 50) V tomtéž eseji odsoudil také poezii altruistní či moralistickou.

[485] Jako jednu z oblastí básnické tvorby, v níž převládají fráze, ustálený motivicko-tematický repertoár, Karásek určil milostnou poezii: „Není osobnějšího žánru nad tuto milostnou lyriku, a v žádném nedovíme se méně o básníku: každý opakuje staré, zasládlé fráze, kombinuje v nové básně otřelé obrazy." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 46)

prostor k výkladu, nebo ta, jež odpovídajícími prostředky artikulovala niterné procesy tvůrčího subjektu a usilovala o hlubší proniknutí v podstatu života.

Eseje i kritické referáty tedy ozřejmovaly jak Karáskovu estetickou orientaci, tak jeho světonázor a postupně rovněž modelovaly jeho obraz jako kritika: je jím sžíravě ironický individualista, schopný podrobné analýzy a posouzení uměleckého díla i niterné rezonance s ním, který upozorňuje na práce výjimečné umělecké ceny a krásy, jež se objevují v záplavě „spotřebních" textů jen ojediněle a jsou většinovým čtenářstvem přehlíženy či s nepochopením zavrhovány.

Karásek také několikrát představil svůj kriticismus konkrétněji, například v reakci na polemickou odezvu Antonína Sovy na kritiku *Zlomené duše* odmítl výtku stranickosti a zdůraznil svůj individualistický postoj: „Ale zaráží mne, viní-li mou osobu p. Sova z nějaké partizánní, koterijní politiky, která mi velela „odsouditi" jeho knihu – mne, stojícího mimo všechny strany, mimo všechny tábory, do něhož proto jednosvorně bijí zrovna tak všichni staří, jako neméně vytrvale a neúnavně mladí všech frakcí a všech odstínův. A já prý pěstuji osobní politiku! To by bylo velmi zábavné; - ale vzpomenu-li si, že p. Sova o poměrech je s dostatek informován, že zná i mé názory o stranách a klikách, - jest mi jednoduše úzko z odvahy, s jakou se proti mně namířila zrovna *tato* zbraň…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895-1896a: 270)

Podobně svou nestrannost manifestoval také v souvislosti s útokem Ludvíka Lošťáka v červenci 1894. Ten reagoval Karáskovu zápornou recenzi své básnické knihy *Tři noci u mrtvoly* tak, že Karáska udeřil.[486] Karásek ve své reakci v *Literárních listech* připomněl obdobný dřívější incident – napadení Arnošta Procházky Jaroslavem Kvapilem – a zavrhl podobná jednání coby projev nečestnosti. Současně také prohlásil, že se ve své kritické tvorbě nedá zastrašit a nezanechá jí, byť o tom dříve uvažoval: „[…] již loni zanášel jsem se myšlénkou vzdáti se kritické činnosti. Není věru žádnu slastí čísti každou chvíli na sebe ne polemiky, ale nejsurovější osobní nájezdy a býti každou chvíli ohrožován od lidí zpitých slavomamem a zapomínajícím, co řekl již lord Macaulay, že povinností autora, *který má úmysly čestné, je vyslechnouti kritiku, ať jest jakákolivěk*. Ale dnes po útoku páně Lošťákově, prohlašuji tím pevněji: že neopustím pole kritické, *dokud nevybojuji těm, kteří přijdou po mně, ne-li více, aspoň možnosť, aby mohli beze strachu a obavy o svou osobní bezpečnosť psáti tak, jak svědomí jim káže.*" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1893-1894b: 266)

[486] K této události srov. též [NEPODEPSÁNO] 1893-1894: 390

Takto se tedy Karásek přímo stylizoval jako bojovník. Jeho agónem byla literárněkritická tvorba, v níž hájil čisté, autonomní umění a s hlubokým zaujetím (a s tematizovanou snahou o spravedlnost soudu) naznačoval možné cesty, kterými by se mohlo ubírat, resp. v níž hodnotil reflektovanou osobnost ze své jedinečné pozice, připodobňoval její obraz svému (střetával se s ní a přetvářel ji) a nestranný kritický profil proměnil v umělecký esej, tvořivě zacházející s předloženou látkou – osobností a dílem cizího umělce. Na rozdíl od řeckého bojovníka ovšem kritika nečekala oslava obcí, ale osamocenost a neporozumění, což Karásek zdůrazňoval aktuálně i zpětně, když připomínal své postavení mimo literární společenstva a nestrannost svého soudu, potažmo nevýhody z jeho kritické tvorby plynoucí.[487]

Prožitek osamocenosti, cizinectví je průnikem jeho kritické i básnické stylizace, které spolu jinak kontrastují. Odvaha a sebejistota jeho kritické dikce, posléze zesilovaná ironickými prvky, nesmlouvavost v hájení uměleckých názorů a hrdost prezentovaná v polemikách se sváří s jeho básnickou introvertností, s izolací do nitra a bolestnou reflexí nepřátelské skutečnosti. Osamocenost bojovníka i umírajícího či nemocného je ovšem táž, je ve své tragičnosti a smutku krásná.

2. 3. 5. 3. Obrana umění

Jiří Karásek byl tedy stoupencem umění autonomního a neslužebného. Vedle svých kritik se k tomuto pojetí přihlásil také v úvaze *Sociální užitečnost umění*, v níž se vyslovil proti podřizování uměleckého záměru společenské prospěšnosti[488] a recepčním ohledům. Spolu se sociálními nároky kladenými na dílo zpochybnil poukazem na heterogenitu publika také snahy napsat univerzálně přijatelný umělecký text: „Není *jediného* čtenářstva, *jediného* čtoucího publika, jsou jen *skupiny* čtenářů, *vrstvy* a *generace*, různých chutí a vkusů, jimž budou odpovídati zase *jisté skupiny knih*, *jisté vrstvy autorské*.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895b: 25) Všeobecný úspěch podle Karáska[489] značí myšlenkovou i poetickou průměrnost, ba epigonství.[490] Hodnotné

[487] Srov. mj. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 43-44.

[488] „[…] vykázati mu v společenské soustavě jisté podřízené místo, užívati ho *jako prostředku* k cíli, který leží mimo umění, který jest mu *cizí* a *odlehlý* […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895b: 25)

[489] V tomto názoru se Karásek shoduje s Oscarem Wildem, který rovněž považoval všeobecné přijetí uměleckého díla za signál jeho nekvality: „Ale mohu si představiti, kdyby umělec v Anglii vytvořil umělecké dílo, které ihned, jak by se objevilo, by bylo uznáno obecenstvem, skrze jeho prostředníka, jímž je veřejný tisk, za dílo, jež je zcela srozumitelné a na výsost mravné, že by si klad vážně otázku, byl-li ve svém výtvoru skutečně vůbec sebou samým, a v důsledku, není-li dílo úplně ho nedůstojno, a buď docela druhořadé, nebo vůbec nijaké umělecké hodnoty.“ (WILDE 1909b: 32)

[490] Takovou neprůbojnou, podbízivou prací Karásek shledal *Písně otroka* Svatopluka Čecha, které podle něj nepřinesly vyhraněný, individuální pohled na soudobou národní situaci, ale „přijaly způsob

umělecké dílo, jedinečné, průkopnické a převratné není nikdy přijímáno masově, naopak je často marginalizováno jako nepřístupné a bezcenné: „Výjimečnost není pro davy, dav nenávidí každého, kdo nejde s ním, kdo se mu nepřizpůsobuje. Zabíjí každého, kdo přináší nové ideje, nové světlo.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895b: 26)

Vážnost Karáskova přístupu k umění dokládá také diskuse mezi ním a S. K. Neumannem, k níž došlo na sklonku devadesátých let na stránkách *Rozhledů*.[491] Karásek zde otiskl delší stať *Protiindividualismus umění*, v níž se zamýšlel nad rostoucím vlivem mas v kultuře a umění a nad znevažováním významu individuality, již sám shledával pro skutečnou uměleckou tvorbu nepostradatelnou. Jako jedinou plodnou vrstvu soudobého umění označil individualistickou reakci na realistické a naturalistické umění, reprezentovanou především dekadentně symbolistní estetikou, v níž spatřoval výrazný individualistický potenciál, zaručující autonomii uměleckého díla.[492]

Jako skutečnou hrozbu pro umění označil jeho *socializaci*, projevující se zejména rozvojem užitého umění, jež odmítl jako služebnou a netvůrčí disciplínu, která nadto zneužívá výsledků, jichž dříve dosáhli skuteční umělci: „Také mně zdá se nynějšek dobou, jež uskuteční dokonale socializaci umění. Jak to vidíme v Anglii třebas, v zemi krajního průmyslnictví a praktického materialismu, kde po exkluzivném individualismu málo chápaných Rossettiů přicházejí vítězní altruističtí a demokratičtí Morrisové, kteří si činí heslem umění přístupné davu, umění v područí a službách society, jež okupuje užitečné nářadí, samety, tapety a kretony salonů, stejně jako nábytek birminghamského dělníka, aby „okrášlilo život“, aby „obohatilo“ a „harmonizovalo“ tam, kde byl dosud nízkým, bídným a ohyzdným.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900c: 48)

Na Karáskův článek polemicky zareagoval S. K. Neumann úvahou *Individualism umění*, v níž sice ve shodě s Karáskem akcentoval jako základní podmínku umělecké tvorby individualitu[493] a zavrhl mimoestetické posuzování uměleckých děl, ale odmítl ztotožnit individualismus s konkrétním uměleckým směrem, ba rozšířil ho i mimo

---

sentimentálně romantického pojímání situace, způsob, jakým se dívá na celou věc, až na málo jednotlivců, celá naše veřejnosť,“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895b: 27) tedy namísto analýzy a posouzení vlastního podílu na daném stavu artikulovaly alibistické přesvědčení o vnějším zotročení nevinného národa.

[491] K této diskusi srov. POSPÍŠIL 1981: 87-88.

[492] „Proti tomuto umění antiindividualistickému jde umění individualistické pouze jako tichý, malomocný protest. Umění málo chutnané a málo ceněné, umění Poeů a Baudelairů, Verlainů a Mallarméů, umění Rossetiů, umění Przybyszewskich, to jest umění egoistické, které samo pro sebe zalívá kus půdy, kus divoce vášnivé a záhadné psychické strže, v niž by se bořilo vždy hloub a hloub, osamocujíc své já, strhávajíc všechny jeho svazky se světem – uplatňujíc vždy a všude jen sebe, svou osobnost…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900c: 49)

[493] „[…] ani prostředky, ani účel, ani účinek nerozhodují při odhadu výše umění, nýbrž rozhodující že jest jen síla uměleckého vyjádření individuality […].“ (NEUMANN 1964: 155)

oblast volného umění: „A jistě nemůže být také rozhodujícím, napíše-li básník báseň příležitostnou nebo erotickou či pomaluje-li malíř plátno, zeď nebo dřevo, oponu nebo postel. Nikoli prostředky, nikoli účel nebo účinek, ale *prostá síla uměleckého vyjádření individuality platí.*“ (NEUMANN 1964: 153)

Neumann tedy pohlédl na užité umění otevřeněji a Karáskův elitářský postoj označil za anachronický. Rozvoj uměleckého průmyslu přivítal jako zdárný průnik umění do prostředí, v nichž dosud chybělo a kde může pozitivně působit a samo se i obrodit:[494] „Umění jsouc závislo na živých individualitách a obracejíc se ku živým, předpokládá nutně život, a sice život rostoucí a množící se, aby samo mohlo se zmnožovati a růsti bez nebezpečenství stagnace. Čím úžeji bude umění spojeno s životem, čím větší harmonie bude mezi nimi, tím oběma činitelům povede se lépe. Umění bude oplodněno poznáním života a život se promění v umění krásně žít. Etika a estetika se prolnou navzájem – to bude cíl!“ (ibid.: 155) *Demokratizací umění* se tedy podle Neumanna uskutečňuje rozvoj člověka, společnosti i umění samého.

Neumann ovšem umělce nepodněcoval ke kompromisům (k podbízivosti, poklesu kvality díla apod.), ale k užšímu sepětí s jejich prostředím (se *životem*).[495] Umělec by se podle Neumanna neměl uzavírat před světem, ale naopak by se měl snažit vést dialog s ostatními lidmi, poznávat jejich potřeby a názory. Neumann tedy nekonstruoval konkrétní estetickou koncepci, ale formuloval předpoklady sociálního stavu, pro nějž užil označení *anarchie* a charakterizoval jej jako společnost svobodných individualit: „Toť základ nového individualistického systému a na tom spočívá souhrn všech sociálních a morálních poznatků, založených na požadavku individuelné svobody, souhrn, jejž jmenujeme *Anarchií*. Anarchie jest dneska nejširší a nejprostší, nejkrásnější a nejspravedlivější báze pro život přítomnosti, udávajíc zároveň direktivu do nejvzdálenější budoucnosti. Základem jejím jest silné a svobodné individuum, svobodné

[494] Na přínos dekorativního umění pro kultivaci estetického vnímání jedince poukázal také Oscar Wilde ve své „americké“ přednášce: „Podstatě umění nelze naučiti. Ta pouze se odhaluje – odhaluje povahám, jež samy se učinily vnímavými pro všecky krásné dojmy jich studiem a úctou ke všem krásným věcem. Odtud ohromná důležitost, propůjčovaná dekorativnému umění v naší anglické renesanci; odtud všecky divy kresby, jež vyšla z rukou Edwarda Burna-Jonesa; odtud všechno tkaní čalounů, barevné leptání skla a krásné práce z jílu a kovu a dřeva.“ (WILDE 1908-1909: 44-45) Ve svém pozdějším eseji ovšem vztah *obecenstva* a *užitého umění* zrelativizoval; jeho rozvoj ve Velké Británii přiřkl především řemeslníkům a jejich odporu k ošklivým věcem, který proměnil trh (zmizely z něj neestetické výrobky); domácnosti běžných lidí tedy změnily svou tvář primárně kvůli této změně (WILDE 1909b: 42-43). Srov. WHISTLER 1994. Srov. také Wildeovu reflexi možného vzdělávacího účinku dekorativního umění při rozvoji estetického cítění v dialogu *Kritik umělcem* (srov. WILDE 1994: 100-104).

[495] „Nechci, aby umělci tvořili s ohledem na lid, chci však, aby se neuzavírali širokému proudu života, aby se nepovažovali za žongléry s rýmy nebo barevnými odstíny, nýbrž jeden každý za člověka, za silné individuum, které má na tomto světě slavný a důležitý úkol.“ (NEUMANN 1964: 157)

a silné ve všech tendencích mnohotvárného života, tedy i v umění.“ (ibid.: 152) Takovou společnost, osvobozenou sociálně, morálně i umělecky, Neumann vyzdvihl nad dosud známé systémy, naleznuv v ní dokonalé podmínky pro mezilidský soulad a růst, prostý vnější *vlády, tj. bez útočného násilí*.

Neumann přitom připustil složitost procesu vedoucího k takovému ideálnímu zřízení a zdůraznil, že se proměna musí dotknout všech oblastí lidské kultury (včetně umělecké) a že musí být pozvolná: „Tedy kdo chce sblížiti lid s uměním a umění s lidem, nesmí ani žádati, aby lid okamžitě všecko chápal a za vším sebeefemérnějším ihned se hnal, ani nesmí žádati na umělcích, aby vyhovovali i těm nejnižším intelektům a lechtali i ty nejnižší vášně a pudy. Nýbrž musí se snažiti, aby pomáhal dodati váhu požadavkům jenž hledá u umělců nejen silnou uměleckou individualitu, ale také důstojné názory a stanoviska ku všem sociálním, morálním a kulturním otázkám a potřebám doby.“ (ibid.: 157)

Diskusi uzavřel článek *Socializace umění*, v němž Karásek soustředěněji vyložil svůj pohled na užité umění. Ačkoliv ocenil některá vrcholná – nepodbízející se a psychologicky hluboká – díla této oblasti (např. Tooropovy plakáty), vyjádřil obavu z následků, které by mohla *socializace umění* přinést (zpovrchnění a zevšednění původně čistě uměleckých idejí, prostředků a postupů). Opravdovou uměleckou tvorbu podle něj ohrožuje její zpřístupnění recepčně nedisponovaným masám prostřednictvím sériově produkovaných a hromadně šířených výtvorů, pozbyvších původní složité významové stavby a plnících pouze svůj dekorativní účel. Původně exkluzivní výtvarné umění se tímto mechanismem proměňuje v repertoár vizuálních prvků (tvarových, barevných, motivických, kompozičních), které jsou ovšem oproštěny od původního kontextu (a významu) a nově (užitým uměním) komponovány jen s cílem působit na diváka harmonicky a ladně. Mělo-li skutečné umělecké dílo vyjádřit tvůrcovo nitro či poznání, je jediným smyslem uměleckoprůmyslového produktu zdobit. Většinový vnímatel není podle Karáska kontaktem s tímto zbožím vychováván ani podněcován k větší snaze skutečnému uměleckému dílu porozumět,[496] ale jen utvrzován ve svém nadřazeném postavení vůči umění: „Povznést lid ke všem pokladům umění, aby ze všeho mohl si vybrat a všeho použít, to jest cíl daleko zářivější a vyšší než pokus „učiniti umění přístupným všemu lidu“, „zdemokratizovati umění“…“ (KARÁSEK ZE

[496] „Lid se nepovznese k umění, třeba umění se snížilo k němu. Lid ničeho nezískal, neboť umění ho nepovzneslo, za to umění ztratilo všechno, poněvadž se snížila jeho úroveň. A posléze bude lhostejně choditi obecenstvo kolem výtvorů, jež mu kdysi přinášely trochu krásy… jako almužnu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900e: 179)

LVOVIC 1899-1900e: 179) Umělecké postupy přenesené do užitého umění pozbývají své hloubky a originality, tj. zůstává z nich jen jejich vnější vzhled, zatímco smysl, který v ryzím uměleckém díle nesly (či spoluutvářely), pomíjí.

Karásek zde popsal běžný proces, během něhož jsou nové umělecké postupy přejímány neuměleckými disciplínami (užitým uměním a reklamou) a využívány pro jejich produkty, čímž pozbývají své původní elitnosti a slouží především jako aktualizační činitele, zvyšující atraktivitu daného zboží. Později na tento jev upozornil například Roman Jakobson v eseji *Co je poezie?*,[497] ale již bez onoho ochranitelského aspektu, který je právě pro Karáskův postoj specifický.

O mimořádné důležitosti umělecké tvorby pro Jiřího Karáska svědčí právě tento jeho radikální defenzivní postoj, navozující dojem, že je autonomní svět umění ohrožen vpádem nezasvěcených vnímatelů, tj. vykladačů spoluutvářejících jeho význam (v tomto případě značně reduktivně a svévolně, a tudíž i ničivě), a že je tedy „bezbranné" umění vystaveno antagonistickým silám, které jeho komplikované struktury zjednodušují, ochuzují je o jeho významové bohatství, poskvrňují jeho tvarosloví a v neposlední řadě díla vzdalují (odcizují) jejich autorům. Podle Karáska dekorativní variace na umění ničí své vzory, zbavují je prvotního kouzla a zevšedňují je. Kvantitativní nárůst epigonských produktů zesměšňuje původní originální díla tím, že jejich signifikantní prvky nevhodným kontextem paroduje: umělecká poetika funkčně se uplatňující v konkrétním estetickém kontextu (ve světě, který spoluutváří) se v užitném prostředí zvrací ve svůj opak, v karikaturu.

Moderní epocha jako – řečeno s Walterem Benjaminem – *věk technické reprodukovatelnosti uměleckého díla* je tedy podle Karáskova estétského náhledu fází zpovrchnění recepce a hrozícího rozkladu umělecké autonomie (a jejího ovládnutí nechápavým davem).[498] Původní exkluzivita uměleckého díla je masovou reprodukcí či nápodobou a variací (v užitém umění) banalizována. Kontakt s dílem přestává být výzvou ke zvnitřnění či hluboké interpretaci, ale je již jen pouhou dekorací všednodennosti.

Podobně jako stať *Sociální užitečnost umění* polemizovala se zažitými recepčními schématy, především s aplikací kritéria užitečnosti, resp. srozumitelnosti na umělecká díla, dvojice článků z *Rozhledů* sleduje mechanismy, jimiž umění pozbývá své svobody

[497] Viz JAKOBSON 1995.

[498] Srov. BENJAMIN 1979: 21-22. Některé teorie české umělecké avantgardy (například Karla Teiga) mohly Karáskovy obavy naplnit, srov. MÁLEK 2011 nebo VOJTĚCH 2008: 182.

a stává se obecným majetkem. Hrozba zevšeobecnění umění coby jeho potenciální dezinterpretace a zneužití diferencuje publikum na adekvátní vnímatele a dav, jemuž kontakt s uměleckou tvorbou nepřísluší, protože před Krásou upřednostňuje prospěšnost, srozumitelnost, přístupnost a nekomplikovanost a činí z umění pouhý užitný prostředek (ideologie, zábavy, obživy).

Karásek se staví do role ochránce umělecké autonomie, čímž také vyhraňuje své individualistické stanovisko. K Neumannově vizi anarchické společnosti moudrých, zdravých a svobodných, k níž by vedla cesta mj. přes užité umění, pohlíží s nedůvěrou. Snižování požadavků na vnímatele uměleckého díla podle něj nemůže nikdy vést k vnímatelovu zdokonalení. Společenský růst je možný jedině snahou každého člověka o vlastní individualizaci.

2. 3. 5. 4. Karáskova koncepce umělecké tvorby

Karásek konkretizoval svou vlastní estetickou koncepci pěticí předmluv z let 1896 až 1907, jimiž doprovodil *Legendu o melancholickém princi*, *Mimo život*, druhé vydání *Sodomy*, druhé vydání *Gotické duše* (tato předmluva částečně parafrázovala předmluvu k románu *Mimo život* (z roku 1897)) a *Román Manfreda Macmillena*.

V nich zformuloval základní principy imaginativní umělecké tvorby, která čerpá primárně z umělcova nitra, z jeho obrazotvornosti, fantazie a snění (odhlížejíc od všednodenní, obecně sdílené reality, jež jí slouží nanejvýš jako materiál k přetvoření), utváří celistvé a věčné autonomní světy, svébytné a esteticky bohaté, neznevolněné ani pouty k soudobé či historické skutečnosti ani mimouměleckými závazky, ba ani ohledy na čtenářstvo, a nepomíjejícně tematizuje, resp. zprostředkovává nové citové i duchovní zkušenosti. Karásek přitom vyšel přímo z estetického pojetí Oscara Wildea, jehož jmenovitě vzpomněl již v předmluvě k *Legendě o melancholickém princi* z roku 1896 a který ostatně také předmluvy coby prostředku estetické konfese využil v románu *Obraz Doriana Graye*. K Wildeovi odkazovalo i Karáskovo pojmosloví: také v jeho předmluvách byl poměr mezi uměním (resp. fikčním světem díla) a realitou sledován s pomocí pojmů pravdy a lži, jež jsou charakteristické i pro Wildeovy eseje.

Oscar Wilde přiznal umělecké tvorbě – mj. v návaznosti na Charlese Baudelaira[499] – schopnost tvořit nové světy, nezávislé na skutečnosti, což shrnul např. dialog *Kritik*

[499] Baudelaire nahlédl umělecké dílo (konkrétně malbu) jako samostatný svět například ve stati *Salón 1859*: „Dobrý a věrný obraz, adekvátní snu, který mu dal vzniknout, musí být stvořen jako svět. Stejně jako je svět, jak jej vidíme dnes, výsledkem mnoha tvůrčích počinů, z nichž následující vždy doplňují

umělcem: „[…] jest úlohou literatury, aby tvořila z hrubého materiálu skutečného života nový svět, jenž je zázračnější, trvalejší a pravdivější nežli svět, na nějž pohlíží obyčejné oko a jímž obyčejná příroda se snaží uskutečniti svoji dokonalost.“ (WILDE 1994: 44)[500] Podle Wildea ovšem umělecké dílo nezakládá jen tu novou jedinečnou skutečnost, již jím autor záměrně stvořil, ale svou interpretačně podnětnou tkání dějů, obrazů a idejí umožňuje vnímateli, aby ji svou recepcí dále varioval, přetvářel a zvnitřňoval a rozšiřoval jí svůj život: „[...] význam každé krásné věci jest alespoň zrovna tak v duši toho, kdo na ni pohlíží, jako byl v duši toho, jenž ji vytvořil. Ba jest to spíše pozorovatel, který propůjčuje krásné věci miriadu jejích významů a činí ji zázračnou pro nás a klade ji v nový nějaký vztah k věku, takže se stává vitální částí našich životů a symbolem toho, zač se modlíme, neboť snad i toho, čeho, modlivše se za to, se obáváme, abychom neobdrželi.“ (WILDE 1994: 51)

Za nejvýznamnější způsob, jímž může vnímatel z uměleckého díla stvořit novou životní kvalitu, Wilde považoval *kritiku* (*criticism*) ve smyslu (libovolné) tvořivé recepce, jíž může být stejně literární komentář jako hudebníkova interpretace hudební skladby či herecké ztvárnění divadelní postavy v inscenaci dramatu.[501] Autorova původní intence při takovéto umělecké recepci ustupuje vnímavému výkladu, resp. adaptaci, které mohou v díle odhalit a rozvinout i nějaký podstatný prvek, jejž do něj autor vědomě nevložil a který se ozřejmí až konkretizací díla (tedy vnímavým kritickým procesem, srov. WILDE 1994: 49-51).[502]

Citlivá recepce uměleckých děl tedy podle Wildea rozšiřuje vnímatelův život o nové zkušenosti, jichž by jinak nedosáhl,[503] což dokládá také příklady vnímavého poslechu

---

předcházející, je i obraz harmonicky dovedený do konce vlastně řadou na sobě navrstvených obrazů, kde každá nová vrstva propůjčí snu větší stupeň reality a posune jej o stupínek blíž k dokonalosti.“ (BAUDELAIRE 1968: 391)

[500] Srov. též podobnou tezi v dialogu *Úpadek lhaní*: „Umění bere život jako část svého hrubého materiálu, přehodnocuje jej a utváří v nové formy, jest naprosto lhostejno k faktu, vynalézá, vymýšlí, sní a má stále mezi sebou a skutečností neproniknutelnou hradbu krásného stylu, dekorativního nebo ideálního pojetí.“ (WILDE 1994: 141)

[501] Silné umělecké individuality dokáží touto realizací dílo znovu vyložit, odkrýt či zdůraznit některé jeho kvality (srov. WILDE 1994: 64-65).

[502] Oscar Wilde tematizoval schopnost umění utvářet nové světy, resp. možnost umělecké kritiky je odhalovat, také v próze *Portrét Mr. W. H.*, jejíž hrdinové se snaží identifikovat dedikanta Shakespearových *Sonetů*. „Dešifrací“ sbírky přesně (osobnostně i sociálně) charakterizují takového možného muže – Willieho Hughese (Hewse) – a určují i jeho poměr k básníkovi. To, že žádné historické prameny jeho reálnost nepotvrzují, neporušuje jeho uměleckou pravdivost ani mu nezbraňuje vstoupit do života jeho objevitelů (např. první autor této teorie páše na důkaz své víry v Hughesovu skutečnou existenci sebevraždu). Povídka tak tematizuje svár mezi pravdou (a vnitřní realitou, tedy světem) uměleckého díla a pravdou vnětextovou (skutečností, historií) a reflektuje krizový ráz jejich průsečíků. Zdůrazňuje tak autonomii každého z obou světů a ten umělecký prvořadě charakterizuje Krásou.

[503] Podobně již roku 1849 charakterizoval Richard Wagner ve stati *Umění a revoluce* dokonalou recepci uměleckého díla na příkladu řeckého národa; Wagnerův ideální Řek se dílu otevírá, konfrontuje se s ním,

hudby[504] a četby.[505] V dialogu *Úpadek lhaní* pak dokonce rozvádí ideu života napodobujícího umění: umění utváří nové formy, modely chování, jednání, cítění i vnímání, které pak lidé zvnitřňují a identifikují se s nimi; následkem toho se sami mění a současně se proměňuje i jejich svět. S pomocí umění si tedy člověk estetizuje svůj život i existenční prostor, ať již vědomě či bezděčně (proměnou vlastní senzuality, která se vlivem umělecké recepce zintenzivňuje či zjemňuje, nabývá nových akcentů, členitější asociativnosti apod.).[506]

Karásek svůj estetický program nejprve načrtl v předmluvě k *Legendě o melancholickém princi*, a to na základě polemiky s konvenčním pojetím historické prózy, která v daném období dosahovala mimořádné popularity (a rovněž reprezentovala žánr plnící mnoho mimoestetických funkcí a definovaný identifikací fikčního světa s konkrétní historickou skutečností) a jejíž radikální proměna v *Legendě*[507] odpovídala problematizujícímu pohledu modernistických umělců a myslitelů na historické reprezentace.[508]

---

poznává skrze ně sebe samého; umění prohlubuje jeho vnímání i sebeprožívání: „[…] třicet tisíc lidí naplnilo amfiteátr, aby zhlédli nejhlubší ze všech tragédií, Prométhea, aby se shromáždili před nejmohutnějším uměleckým dílem, aby poznali sebe samé, pochopili své vlastní činy, aby svou bytostí, svým společenstvím, svým bohem splynuli v nejužší celek a tak se v nejušlechtilejším a nejhlubším klidu stali zase tím, čím před několika hodinami v nejúnavnějším shonu a za nejodlišnější individuality stejně byli. […] Řek zmlkal před vzýváním chóru, podřizoval se rád rozumné úmluvě ve scénickém uspořádání, bral ochotně na vědomí naprostou nutnost, již vyjadřoval autor ústy svých bohů a hrdinů na jevišti. Vždyť v tragédii nacházel sebe sama, a to nejušlechtilejší část své bytosti, spojenu s nejušlechtilejšími částmi souhrnné bytosti celého národa […].“ (WAGNER 1959: 238)

[504] „Když zahraji Chopina, cítím vždy jako bych lkal nad hříchy, jichž jsem nikdy nespáchal a truchlil nad tragediemi, jež nejsou moje vlastní. Zdá se mi, že hudba vždy působí tento účin. Vytváří pro nás minulost, o níž jsme nevěděli; a naplňuje nás pocitem žalů, jež byly skryty před našimi slzami. Mohu si představiti člověka, jenž vedla dokonale všední život, že uslyší náhodou nějakou zvláštní pieçu hudební a objeví náhle, že jeho duše, aniž by si toho byl vědom, prošla hroznými zkušenostmi a poznala hrozné radosti nebo divé romantické lásky nebo veliká odříkání.“ (WILDE 1994: 11)

[505] „A nabažíme-i se dávných dob a budeme si chtíti realizovati svůj vlastní věk se vší jeho unaveností a hříchem, nejsou zde knihy, jež nám dají prožíti v jedné jediné hodině více, nežli nám život dá prožíti za celou řadu hanebných let?“ (WILDE 1994: 72) Tento kontakt s uměleckým dílem má ráz diletantního střídání podnětů, nálad i identit: „Jest to podivná věc, toto přenášení emocí. Churavíme týmiž nemocemi, jako básníci, a pěvec předává nám svůj bol.“ (ibid.: 73) Na spoluutváření života prožitkem vyvolaným četbou poukazuje také např. Paul Bourget (srov. BOURGET 1903: 6-7).

[506] „Velký umělec vynalezne typ, a život se pokouší kopírovati jej, reprodukovati jej populární formou jako podnikavý nakladatel. […] Literatura vždy předvídá život. Nekopíruje jej, nýbrž utváří jej k svému účelu. […] Vědecky mluveno, základem života – energií života, jak by to nazval Aristoteles – jest prostě touha po výrazu, a umění vždycky poskytuje rozličné formy, jimiž lze dosíci tohoto výrazu. Život se jich chápe a užívá jich, i když to jest k jeho vlastní pohromě.“ (WILDE 1994: 151-157)

[507] Karásek charakterizoval svou prózu přímo jako *historický Román*: „Autor tohoto historického Románu neváhá vyznati, že dílo jeho jest mystifikací.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 55) Tato identifikace měla uvést tuto převážně reflexivní a zřetelně mezižánrovou prózu ze současnosti do odlišného žánrového kontextu a otevřít možnost jejího jiného čtení a rovněž jiného rozumění současnosti. Poukazuje na to i Lenka Řezníková, která Karáskovu předmluvu srovnává s tradičně formulovanou předmluvou Václava Řezníčka ke svazku *O českou korunu*, v níž exponoval osvětové a národní snahy svého – tradičně pojatého – beletristického díla, a charakterizuje posun, k němuž u Karáska došlo jako pohyb od *mimetického* k *reflexivnímu*: „Za karáskovskou uměleckou stylizací se skrývá určitý typ sekpse, která

Podle Karáska má umělecké dílo čerpat primárně z umělcovy fantazie a imaginace, nikoliv ze znalosti faktů, jež by měly zůstat stranou umělcovy pozornosti,[509] aby případná konfrontace s reálnou stránkou zpracovávaného tématu nemohla při shledání nesouladu mezi výstavbou (či plánem) fikčního světa a jeho (domnělým) předobrazem, resp. obdobou, tvůrcovu intenci rozkolísat a – přinejmenším podprahově – jej motivovat k revidujícím retuším a opravám, jež by oba světy sblížily. Umělecký záměr nesmí být usměrňován věrností skutečnosti. Podle Karáska je obraz doby (či jakékoliv jiné skutečnosti), který si spisovatel ve své představivosti konstruuje a spoluutváří jím fikční svět, ve světě jeho díla plně platný, a tedy i umělecky pravdivý, a jeho lad či nelad

problematizuje stávající historickou racionalitu, založenou na dominanci tzv. „fakt“.“ (ŘEZNÍKOVÁ 2004: 108-109) Řezníková rovněž analyzuje problematičnost Karáskova žánrového označení prózy za historický román, viz ibid.: 111-112.

Již tím, jak Karásek svou předmluvu pojal, předejmul aktualizaci žánru, o níž se v *Románu* pokusil: ač ji prezentoval jako *historii* přítomné *knihy*, neobeznamoval v ní ani tak s genezí díla, jako s vlastní estetickou koncepcí, a vnější pravdivost uvedených okolností podřadil své stylizaci a „dojmovému“ uvedení do poetiky díla (např. soustředěním různých metaforických obrazů). K české dekadentně symbolistní recepci historické prózy viz např. PROCHÁZKA 1912a: 233-239.

[508] Podrobný rozbor této situace podala Lenka Řezníková v monografii *Moderna & historismus* (srov. ŘEZNÍKOVÁ 2004).

[509] „Autor z úmyslu se vyhnul návštěvě zámků Ludvíkových a z úmyslu ignoroval literaturu, jež o bavorském suverénu existuje. Chtěl', aby kniha jeho co nejméně odpovídala realitě a byla tím co nejvíce pravdivou. Autor pokládá za zastaralý blud domněnku, že je možno psáti román historický teprve tehdy, kdy se umělec takzvané skutečnosti zrovna tak dokonale zmocnil, jako si jí neméně dokonale původnost invence pokazil.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 55) Přitom se distancoval i od faktograficky zaměřeného dějepisectví, jemuž vyčetl nedostatečnou fantazii: „[…] nedovedou [tj. soudobí historici] vědomě přilhati ani jediného detailu!“ (ibid.: 56) Karásek tak relativizoval možnost poznání historické pravdy prostřednictvím studia dokumentů a nadřadil umělecký, tvořivý postoj šetrnému, preciznímu zacházení s fakty. Později, ve dvacátých letech, tento postoj přehodnotil, jak naznačuje jeho kritická analýza historických pramenů ve studii *Stopami templářů v Čechách* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1923-1924). Historiografické metody zpochybňoval mj. i Arthur Breisky, např. v *Eseji o Neronovi* odmítl faktografické čtení dějin a vznesl požadavek na psychologickou analýzu reflektovaných osobností, viz BREISKY 1997a: 28-31.

V beletristické tvorbě se Karásek od tohoto subjektivistického přístupu částečně odvrátil již koncem první dekády nového století a podkládal své adaptace některých historických látek studiem pramenů, nebo je jím přinejmenším zaštiťoval. Například tak hájil svou sbírku povídek *Posvátné ohně* před Šaldovou výtkou, že deformuje „historické duše postav“: „F. X. Šalda zná z Františka jen tolik, co praví o něm každý naučný slovník. Studoval jsem podrobně k „Vánocům v Grecciu“ a k „Večeři svaté Kláry“ všechno, co se vztahuje k legendě františkánské.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1912a: 89) Studium látek ovšem neznamenalo snahu o maximální historickou věrnost. Karásek naopak nadále inklinoval při tematizaci historických a legendaristických sujetů k apokryfnosti a individualizování. V dané reakci také doslovuje: „[…] jest ostatně lhostejno, jaká byla Klára ve skutečnosti, poněvadž básník si ji může vytvořiti takovou, jakou si ji představuje […]“ (ibid.: 89) Lenka Řezníková reflektovala Karáskovo prohlášení o studiu pramenů zpracovávané historické látky jako charakteristické pro jednu „z autoidentifikačních poloh evropské dekadence, jež si budovala image úzké elity vysoce erudovaných intelektuálů.“ (ŘEZNÍKOVÁ 2004: 107) (K tomu srov. PYNSENT 1999.)

V týž čas ostatně Karásek také hájil umělcovu svobodu při zacházení s historickými fakty v předmluvě k Breiského *Triumfu zla*: „Myslím, že jen v tom smyslu básníci mají oživovati minulé, že vztah jich k osobám z dějin, jimiž se zaujali, má býti odpoután od úsudku soudobých a že umělec, používaje kritické a intuiční schopnosti, jež je právě podstatou jeho talentu, má zacházeti naprosto libovolně se zjištěnými fakty, aby vytvořil subjektivní pravdu, uskutečnil, byť jen na okamžik a pro sebe, reálnost zaniklého života. [...] Jest ovšem nutno, by umělec, blíže se takto k postavám z minula, měl jistou odvahu *umělecké mystifikace* a vědomí, že nikdy nemůže dosti lháti, by docházel pravdy, své pravdy, po níž touží.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1997: 10)

s vnětextovou realitou podružný. Podřízení uměleckého díla skutečnosti, jež vyžadují naturalistické a realistické koncepce, je podle Karáska scestné: realita je esteticky nemotivovaná, bezděčně se tvarující a nestálá[510] a zohledňovaná (či dokonce zvnějšku vnucovaná) překáží plnému dosažení umělcova cíle, narušuje integritu díla, deformuje je a nutí tvůrce k umělecké lži:[511] „Kdyby bylo možno autora ubezpečiti, že realitě

[510] Na tento příznak skutečnosti, přirozenosti či přírody poukazoval také Oscar Wilde ve svých esejích; srov. např. jeho důraz na uměleckou nedostatečnost skutečnosti v dialogu *Kritik umělcem* („[...] kritičtí a vzdělaní duchové se budou stále méně a méně zajímati o skutečný život a vynasnaží se získávati své dojmy téměř výlučně z toho, čeho se dotklo umění. Neboť život jest úplně nedostatečný formou. Jeho katastrofy se dějí nepravým způsobem a nepravým lidem. Jest groteskní hrůza v jeho komediích a jeho tragédie, jak se zdá, vrcholí fraškou. Jsme vždy raněni, když se mu přiblížíme. Věci trvají buď příliš dlouho, nebo nedosti dlouho.“ WILDE 1994: 66), jeho reflexi lidské činnosti (*action*), již vyložil tamtéž jako nahodilou a netvůrčí („Nikoliv, Arnošte, nehovořte o konání. Jest to slepá věc, závislá na vnějších vlivech a ovládaná impulsy, jichž povahy si není vědoma. Jest to věc nedokonalá ve své podstatě, poněvadž jest omezena náhodou a neznalá svého směru, jsouc vždy v neshodě se svým cílem. Její basí jest nedostatek imaginace. Jest poslední pomocí těch, kteří nevědí jak sníti.“ ibid.: 37) nebo ironicky nadnesené odmítnutí přírody, resp. uměleckého přibližování se jí v dialogu *Úpadek lhaní* (ibid.: 123-125, 144). Před kopírováním skutečnosti (*přírody*) zrazoval také James McNeill Whistler v eseji *Ten O'Clock*. Přírodu zde vyložil jako zdroj barev a tvarů, jako repertoár, který umělec zkoumá a miluje, ale jejž by ve svém díle neměl kopírovat, ale transformovat v souladu s vlastní imaginací; umělec je synem a pánem přírody (miluje ji a zná ji): „Příroda obsahuje ve formě a v barvě prvky všech obrazů jako klaviatura noty vší hudby. Ale umělec je k tomu zrozen, aby vybral tyto prvky a volil a vědomě sestavoval, aby výsledek byl krásný [...].“ (WHISTLER 1994: 8) Klíč k umělecké tvorbě je tedy v individuální imaginaci: „[...] a malíř – jde stranou a **zavírá oči**.“ (ibid.: 9)

[511] Na vztah vnitřní reality uměleckého díla a vnější skutečnosti se zaměřil také Miloš Marten v již zmíněné stati *Kriterion života* z roku 1902, v níž zpochybnil oprávněnost aplikace kritéria *života* na uměleckou tvorbu, k níž přistupují nejčastěji realisticky orientovaní kritici. Marten odmítl poměřování umění pojmem *života*, poukázav na jeho nepostižitelnou šíři a na jeho redukovaný obsah v takových kritických aplikacích (redukovaný nejčastěji na povrchově recipovanou reálnost či všeobecnost, všednodennost): „[...] entita, které odpovídá a již symbolizuje [tj. pojem *život*], je nekonečně, nepojatelně komplikovaná a soubor heterogenních, v sobě uzavřených celků, připouští odlišné, ba protikladné obměny a představy výkladu. […] Život, plný, v celém rozsahu a dosahu… Celá složitá a neohraničená řada představ a možností se slučuje a rozplývá v pouhých dvou slabikách. V možně nejpravdivějším, protože nejširším pojetí nelze jím mysliti, než celý, nepřehledný vír prvků a sil, tvarů a vztahů, všech faktů, jež nasvědčují dění vnitřnímu a vnějšímu, hromadění a uvolňování pohybu ve věcech a bytostech.“ (MARTEN 1902-1903: 4-5) Jeho možné užití v kritice podmínil odhledem od zevní reality (skutečnosti mimo dílo) a vztažením pojmu na vnitřní skutečnost díla samého („Dle toho, jak senzace, skutečností vzněcované, nerv umělcův zachycuje a jeho intelekt v prudkých otřesech rodivých chvil přehodnocuje, uplatňují se nově, vzniká z nich jiný tvar života, tvar senzací, promítnutých a individualizovaných. A nad neurovnanou změtí skutečností, prostě daných, vzniká *duševní skutečnost*, analogická, ale spirituální, vyšší: zjednodušená a syntetická. A tyto nové prvky, tuto novou duchovou realitu uvésti ve vztahy stejného původu, aby tvořily zvětšený geometrický obraz života a budily dojem jeho průmětu do duchových sfér – v tom je hlavní moment estetické hodnoty.“ ibid.: 10), potažmo na vztah osobnosti umělce a díla: „Kritice jest bráti umělce a jeho dílo samy jako živou skutečnost a zkoumati její život jako každého jiného jevu, podle druhu a povahy sil, v něm činných a uplatňujících se, podle znaků, které ho činí jednotkou, individualitou. Cíl analýzy není, aby rozčlenila umělecký výtvor ve změť nesouvislých částí (nesouvislých, i když jsou seřaděny podle metodického vzorce) a k nim, zbavivši je souvislosti, připínala libovolné glosy a soudy. Smysl kritického *práva hodnotiti* tkví v tom, že analysou byly vyřešeny a zjeveny podstatné síly genia, vzpruhy jeho tvořivosti, a tím byla pochopena a vyložena jeho bytost – odtud teprve jest jíti kritice ke vztahům k obklopující realitě, pojati a řešiti je jako řadu sekundárních problémů, osvětlených pochopením personality. Pak teprve jest realizována kritika psychologická, žánr umělecké metody a umělecké síly a vášně.“ (ibid.: 13)

Zásah skutečnosti do uměleckého díla přitom Marten podmínil uměleckým *přetvořením* („Skutečnost, ať reality nebo duše, pro umění není než beztvará látka, daná, aby byla učleněna, zhuštěna, přetvořena.“ ibid.: 10), čímž anticipoval své pozdější teze z dialogu *Styl a stylizace*: „Brali [tj. umělci stylizující svou

neodpovídá vůbec v jeho knize ani jediný detail, byl by ochoten uvěřiti, že svedl knihu stejně krásnou, jako pravdivou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 56)

Karásek nadřadil uměleckou pravdu „realističnosti“ i ve svých dalších předmluvách. Například v té ke druhému vydání *Gotické duše* definoval *pravdu uměleckého díla* jako „souhlas jeho [tj. díla] s naším vnitřním snem, a ne s vnějšími, reálními fakty.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 8)[512] Ryzí umění překonává hranice skutečnosti a zakládá nová existenční území, modeluje nové životy a zprostředkovává nové zkušenosti a emoce, *stupňuje život*:[513] „Umění je k tomu, by obohacovalo život, a ne, aby jej ochuzovalo, ukazujíc jej v chladném světle střízlivého poznání: má život činiti zázračnější očím lidí, vidouc v jeho pozemských tvarech jen pouhý odkaz na jiný, krásnější, imaginární svět.“ (ibid.: 8) Dosažení takového nového světa umožňuje podle Karáska například *autobiografie*,[514] kterou vyložil jako ryze subjektivní žánr, jímž může autor plně transformovat svůj prožitý život, tj. vytvořit z něj *umělecké dílo*, a to odhledem od *skutečných* událostí a orientací na temné dění v umělcově duši. Namísto všedních událostí sleduje taková autobiografie umělcovy touhy, bolesti a sny. Vyvstalý obraz umělcova života (pevně vnitřně organizovaný, prostý vší banální

životní zkušenost] život jako kámen nebo kov a dali mu tvar, v němž lidé pro krásu zapomněli hledati obsahu, jich samých. A když jim svět řekl s jistotou, s níž říká všecky své omyly, že vůbec nepoznali života, odpověděli ironicky, že cení příliš krásu, aby ji obětovali takovým rozkladným silám - - -“ (MARTEN 1983: 23) nebo „[...] dává život jen a jen látku, snad dokonce pouhou záminku umění, které důvod své existence nese v sobě, patří životu jen tím, že samo žije, jest a působí… jev mezi jevy, jako květina nebo člověk. [...] Ničím není vázán a ničemu zavázán [tj. umělec] – nejméně své látce. Vize života, kterou klene, je mu vším: obsahem, smyslem i hodnotou.“ (ibid.: 27)

[512] Nezávislost umělecké pravdy na faktech opakovaně zdůrazňoval i Oscar Wilde, např. v eseji *Pravda masek*: „Estetická hodnota Shakespearových her nezávisí ani v nejmenším na jejich faktech, nýbrž na jejich pravdě, a pravda jest vždy nezávislá od fakt, vymýšlejíc nebo volíc je dle libosti.“ (WILDE 1994: 234) V tomto eseji také upozornil na to, že uměleckou pravdu nereprezentuje nějaký univerzální výrok či kánon, je vždy určena konkrétním dílem: „Esej představuje prostě umělecké stanovisko, a v estetické kritice stanovisko jest vším. Neboť v umění není nic takového jako universální pravda. Pravdou v umění jest to, čeho protiva je též pravdiva.“ (ibid.: [250])

[513] Srov. také Karáskův dopis Viktoru Dykovi týkající se této předmluvy: „Zajímala mne vaše polemika s mou předmluvou, ale chci poznamenati něco. Chybujete, berete-li mé paradoxy tak doslova, - vyvolávám úmyslně kontrasty, aby idea měla jasnější, vykrojenější reliéf. Třeba jim věřiti, jak říkal mistr paradoxů a kontrastů, Barbey d'Aurevilly, „jen na polovici.“ Krásně jste napsal: umění má grandiosní možnost rozmnožovati naši existenci všemi existencemi, jež jsme vytvořili. Ale – to je totéž, co já tvrdím. Umění je stupňování života, intenzivnější jeho prožívání. Ne tedy všednost, každodennost – ale něco, co ze skutečnosti béře sice potravu z barev a linií světa), ale vytváří z toho něco, co není tou skutečností (jinak by nemělo umělecké tvoření smyslu). Ale máte konečně pravdu: směry mizejí, díla zůstávají. A já polemizuji jen se směry, tj. s teoriemi, doktrínami, a z realismu a naturalismu našel jsem a čtu rád celou řadu děl, které mají tu rovnováhu reality a snu, o níž se každému umělci jedná: polemizuji-li s realismem, myslím špatný realismus à la Šimáček, Svoboda et consortes.“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Viktoru Dykovi (LA PNP, fond Dyk, Viktor)

[514] Karásek jako *autobiografii* vykládá právě *Gotickou duši*: „Není románem v obvyklém slova smyslu **Gotická duše**: je to dojmový, náladový deník vlnivého toku her duševního světa, popis **příběhů duše**, všeho, nač nitro reaguje pod přílivy odstínů, vůní, záchvěvů, jimiž na ně útočí skutečný svět. […] Ale ještě něčím jiným je **Gotická duše**. Autobiografií. Melancholické mládí se v ní zpovídá ze svých smutků a beznadějí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 5-6)

bezmyšlenkovitosti a nahodilosti) zastírá realitu, která umělce obklopovala, ať už scénami zcela fiktivních dějů nebo imaginativním řečištěm symbolických obrazů a myšlenek. Z textu tak povstává život-umělecké dílo: „Autobiografie – kolik je tu psychických možností a jaká volnost nedbati reálního a vytvořiti z vlastního života umělecké dílo!“ (ibid.: 6)[515]

V polemice s výtkami *abnormality* a *chorobnosti*, jež byly při prvním vydání *Gotické duši* činěny, se Karásek vrátil k tezím z předmluvy k *Legendě*[516] a charakterizoval adekvátní téma uměleckého díla jeho nezbytnou odlišností od skutečnosti, od všeho obyčejného, všedního (a tedy neestetického): „Kdy se pochopí u nás, že umění není k tomu, aby se zabývalo vulgárním, průměrným, obvyklým a že si může všímati všeho, jen ne „početné střízlivosti“, jak říkal trochu jízlivě Goncourt, nudné všednosti, z níž realismus usiloval udělati výhradní pramen inspirace umělecké? […] Skutečnost jest jen k jedinému účelu v umění: umělec má ji poznávati, aby věděl, jak se jí vyvarovati. Má z ní brát poučení, aby věděl, jak se od ní vzdalovati.“ (ibid.: 7)

Jednu z možností individualizace tématu pak nastínil v souvislosti s úvodem do poetiky *Gotické duše*. Jak již bylo řečeno, Karásek upozorňoval na to, že umělcův ohled na skutečnost může narušit integrální výstavbu díla, deformovat jeho intenci. Stejně tak mohl být tvůrčí záměr narušen umělcovým přijetím přežilé a desémantizované básnické formy či metra, jež mu vnucovala soudobá básnická konvence. Jako se revolta proti lumírovskému pětistopému jambu a automatizované tvorbě sonetů či formalistické virtuozitě projevila v české poezii devadesátých let prolomením ustálených básnických hranic nástupem verslibrismu, sémantizovanými variacemi na sonet či rozvojem básně v próze, tak naturalistickým a realistickým tendencím v próze tehdy čelila idea prózy nedějové, lyrické či esejistické. O takové dílo usiloval i Karásek, který v předmluvě ke druhému vydání *Gotické duše* přiznal tomuto otevřenému, nekonvenčnímu pojetí prózy

[515] V těchto názorech se tedy výrazně projevila inspirace ideami Oscara Wildea, který ostatně také myšlenku umělecké autobiografie promýšlel. V eseji *Kritik umělcem* naskicoval uměleckou autobiografii jako konvolut kritických textů: „[…] nejvyšší kritika, jsouc nejčistší formou osobního dojmu, jest po svém způsobu více tvůrčí nežli tvorba, ježto má nejméně vztahů k nějakému vzoru mimo sebe, jest ve skutečnosti svojí vlastní příčinou existence, a jak by řekli Řekové, v sobě a pro sebe cílem. [...] Nejvyšší kritika není vskutku než zprávou o naší vlastní duši. Jest více okouzlující než historie, ježto se zajímá jen o nás samy. Jest rozkošnější než filosofie, poněvadž její předmět jest konkrétní a nikoliv abstraktní, skutečný a nikoliv neurčitý. Jest to jediná civilizovaná forma autobiografie, ježto se zabývá ne událostmi, nýbrž myšlenkami lidského života; ne fyzickými příhodami činu nebo okolnosti, nýbrž duševními náladami a imaginativními vášněmi mysli. Baví mě vždy pošetilá ješitnost oněch spisovatelů a umělců naší doby, kteří si, jak se zdá, myslí, že hlavní povinností kritiky jest žvatlati o jejich prostředním díle.“ (WILDE 1994: 47-48)

[516] Srov. „Zapomnělo se málem docela, že spisovateli mělo by býti volno psáti cokoliv, vyjímajíc to, co se skutečně stalo, a co nikoho tudíž nemůže už ani zajímati.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 56)

mimořádnou estetickou nosnost právě pro volnost, jíž poskytovalo umělci pro realizaci individuálního uměleckého záměru.

Druhé, výrazně přepracované vydání *Gotické duše* bilancovalo Karáskovu dosavadní prozaickou tvorbu (přesněji tu část, v níž tematizoval duchovní a psychologický vývoj moderní individuality v české společnosti konce devatenáctého století) a jeho předmluva na několika místech parafrázovala předmluvu staršího románu *Mimo život*, z něhož také převzal několik pasáží a včlenil je do textu *Gotické duše*. Oba úvody vyzdvihly jako prozaický typ odpovídající hledané umělecké výlučnosti a subjektivnosti právě nedějovou prózu,[517] a oba romány se tuto ideu snažily realizovat nadřazením vnitřního život postav vnějším událostem. Karásek si tedy dle svých slov v předmluvách umínil napsat prózu, v níž „místo efektů *děje*, místo kombinací *příběhů* a *episod* – nalezne se *malba duše*, výlučně a jedině, ne pelmel, zpřetrhaná a přervaná dějovými podrobnostmi, ale *stálý plynulý tok, stálá fluktuace, stálý psychický proud.*“ (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: i-ii).[518]

Tohoto záměru Karásek dosahoval upuštěním od tradičních narativních postupů (vševědoucího vypravěče) a dominancí prostředků personalizovaného vyprávění. Ubylo tak kontextotvorných pasáží, nezúčastněných popisů vnějších detailů a dějová skladba zřídla, zato se však rozrostlo niterně projektované líčení a rozmnožily se vnitřní monology a (sebe)reflexivní pasáže. Následně se proměnil i obraz skutečného světa v díle, který se dramaticky rozkolísal a měnil v souladu s hrdinovým aktuálním emocionálním stavem. Na proměnu vypravěčské techniky Karásek upozornil také v předmluvě evokací hlavního hrdiny, jehož niterný život je ohniskem díla: „Vím, že dojde málo souhlasu tato kniha, která je složena s tak malou *zručností* vypravovatelskou, kde není skoro žádného děje a jejíž hrdina obmezuje se jen na jediné: že přechází pokojem a raisonnuje. Bezejmenný hrdina: neboť co mi v celkovém plánu

[517] V úsilí o nedějovou prózu nebyl Karásek bez předchůdců. Uvažoval o ní již Gustave Flaubert, jak psal v dopisu Louise Coletové ze 14. ledna 1852: „Co se mi zdá krásné a co bych rád učinil, je kniha o ničem, kniha, která nemá vnějšího pojítka, která by se udržovala jen sama sebou, vnitřní silou stylu, jako země se udržuje bez podpory ve vzduchu, kniha, která by takřka neměla předmětu, nebo v níž alespoň by předmět byl pokud možno neviditelný. Nejkrásnější jsou díla, která mají co možná nejméně látky; čím víc se výraz blíží myšlence, tím více slovo přilne a mizí, tím je to krásnější. Myslím, že budoucnost Umění leží na této cestě.“ (FLAUBERT 1930a: 225-226) Román *Mimo život* se o nedějovou prózu spíše jen rozpačitě pokoušel. Vnější vyprávění zůstávalo nadále silně exponováno, vnitřní život hrdiny byl zřetelně motivován vnějším děním. Karásek si to uvědomoval, a proto také v knižním vydání román apologeticky označil za (pouhý) dokument svého hledání, za ilustraci tezí přednesených v předmluvě. V okruhu *Moderní revue* se tomuto typu prózy věnovali především Karel Kamínek, Luisa Ziková a po roce 1900 Edvard Klas. Zdůrazněným pohybem ve své výstavbě odpovídají Karáskovy prózy také specifické formě vyprávění, kterou Mark Anderson nazývá *travelling narrative* a která zohledňuje procesuálnost, nejistotu a proměnlivost hrdiny a prostoru, srov. MÁLEK 2008c: 225-227. Srov. KUDRNÁČ 1989.

[518] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 5.

sešlo konečně po jeho osudech vnějších, jež jsem sem tam naznačil, co mi bylo po katastrofě, jež jej vyrušila z jeho snů!“ (ibid.: i)

I v předmluvě ke druhému vydání *Sodomy* Karásek shledal *uměleckou pravdivost* v niternosti uměleckého díla, v jeho původu v těch nejintimnějších vrstvách umělcovy osobnosti, jež zde představuje především jeho sen, snění a touha. Proti skutečnosti (*životu*[519]) a činům,[520] jež spojuje podobně jako Wilde s pomíjivostí a neestetičností, klade Karásek fikci a sny. Sen se svým intimním vztahem ke snícímu a s tajemstvím, daným již jeho mytologickými aspekty, podvědomou, automatickou genezí a osvobozenou, nadreálnou obrazotvorností, je čistším a subjektivnějším zdrojem inspirace než vnější zkušenost, sdílená s mnoha lidmi a jejich přítomností omezovaná. Následně pak Karásek podrobuje kritice celou skutečnost, odmítá ji a zdůrazňuje – v návaznosti na Friedricha Nietzscheho[521] – že sen může mít pro člověka srovnatelný (ba vyšší) význam než reálné události: „A proto může-li mi býti po případě i lhostejný ten, s nímž jsem se setkal v životě, nikdy mi nemůže býti lhostejný někdo z těch, jež jsem potkal ve svém snu. A kdybych i mohl zapomenouti tváří, jež jsem viděl ve skutečnosti, nemohu zapomenouti tváří, jež se mi zjevily v mém snění, a proto vidím stále tebe, Kritobule, s očima, jež se tak často dívaly do věcí krásných a nesmrtelných […]. Více než u svých vrstevníků jsem vnikl do tvé bytosti a více jsem se stal důvěrným s tvou rozkoší a snem […]. Tvůj smutek byl mým smutkem *a tvá záhada mou záhadou*.

[519] Pojmů *životní* a *život* je v této předmluvě užito ve smyslu tvůrcovy vnější existence; umění, které odpovídá umělcovu *životu*, je produkcí netvůrčí, pouze zrcadlící cizími silami formovanou zkušenost: „A přece nelze zapomenouti, že umělecká a životní pravda jsou dvě dosti rozdílné věci. Lze skoro říci, že tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, a že smysl věcí nám neřekne svět reální, ale pouze náš sen. Čím větší rozpor mezi životem umělce a jeho dílem, tím větším uměním bylo vytvořeno. Jen u malých umělců kryje se život a dílo. Nedali ničeho svému dílu, utvořila jim je náhoda a jakýsi talent pozorovati malichernosti. Liší se skutečně „umělec“ tohoto druhu od neumělce jen tím, že zná lépe vulgárnost. Má-li však kdo schopnost *neviděti*, už tím je básníkem, i kdyby neexistoval pro něj vyhalucinovaný, ohněm a inspirací zbarvený svět fikcí. Neboť už tím stojí nad těmi, kdo vidí všedně a mají mánii stále to říkati.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907c: 6)

[520] „Jako by nám ze života náležela jen všednost, za niž nejméně můžeme, a ne sny, jež procházejí žhavou naší hlavou a jež určují naši bytost a náš osud. Jako by našimi byly jen činy, jež pominou, a ne touhy, jež tvoří naši nesmrtelnost a jimiž souvisíme s tím, co bylo před zrozením, a s tím, co bude, až nebude těla. A jako bychom mohli býti smutni jen nad činy, jež jsme vykonali a jež jsou tak maly, a ne nad hříchy, jež jsme vysnili a jež nás tolik tíží.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905c: 5) V *Legendě o melancholickém princi* pronáší opovržení *činem* přízrak Ludvíka Bavorského: „Neužívejte, můj milý, toho ošklivého slova, jež mne vždy tolik enervovalo: *čin*. Nikdy jsem nepomýšlel na to, bych vykonal něco, co by mne přežilo. Myslil jsem na sebe, ne na ty, kteří přijdou po mně. *Snil jsem*, to je vše. Nad činy, jež se mohou vykonati byly mi vždy sny, jež se nedají realisovati, v tom byla jediná oprávněnost toho, že jsem žil. Sníti, to je vše.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 79) Podobně se k *činům* vyjadřuje i Arthur Breisky v *Eseji o Neronovi*, viz BREISKY 1997a: 31.

[521] „Co prožijeme ve snu, pokud to ovšem prožíváme častěji, patří posléze k celkovému hospodářství naší duše stejně jako něco prožitého „doopravdy“: jsme tím bohatší nebo chudší, máme o potřebu více nebo méně, až nás nakonec i za jasného bílého dne, a třeba i v nejsvětlejších okamžicích našeho bdělého ducha, tahají a vodí zvyklosti z našich snů.“ (NIETZSCHE 1996: 90-91)

A vím, že jediné je pravdou: *skutečnost nenáleží do umění!*“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905c: 6-7)[522]

V závěru své předmluvy ke druhému vydání *Gotické duše* Karásek vyzdvihl niternost inspirace uměleckého díla na příkladu šoku Danta-Gabriella Rossettiho z tělesného rozkladu své manželky Elisabeth Siddalové, s nímž by konfrontován, když z jejího hrobu vyjímal rukopisy svých básní, které jí před pohřbem vložil do rakve:[523] „I viděl básník, že všechno bylo klamem, co snil: Alžběta nemohla býti jeho Múzou, když se změnila v něco tak ohyzdného. Múza byla v jeho **nitru**. Sobě samému byl rozněcovatelem. Ano, nemylme se: nikdo nemůže inspirovati umělce, když v sobě všechno sám nese. […] Skutečné lásky zacházejí, co imaginární trvají věčně. **Beata Beatrix** žila v nitru Rossettiově, co tam nikdy nemohla vstoupiti miss Siddalova. A tak i skutečné bolesti jsou míjivější, než fiktivní.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905c: 9) Tělesné skutečnosti zde tedy Karásek upřel schopnost vyvolat skutečnou uměleckou inspiraci. Ta povstává přímo v umělci samém a impuls poskytnutý skutečností je jen podružný.

Současně však tímto příkladem také poukázal na věčnost umění – oproti pomíjivému životnímu prožitku, ať již pozitivnímu či negativnímu, ať krásy či ošklivosti. Zatímco krátkodobá emoce i delší psychický stav postupně vyprchávají, tak pocit vtisknutý do uměleckého díla přetrvá a nadále dokáže svou emoci sugerovat ve vnímateli: „Fikce je věčná, realita hyne. Vymyšlené tvary žijí, skutečné mizejí. Pravda je pomíjivá, klam věčný. Vášně a city, jimž lidé podrobují se v opravdovém životě, nemají nikdy té intenzity, jako vášně a city, jež byly jimi vymyšleny […].“ (ibid.: 8)

V předmluvě[524] k *Románu Manfreda Macmillena* pak Karásek téma umělecké pravdy (*lhaní*[525]) ještě prohlubuje důrazem na stvořitelský ráz fantazijní (ne-realistické,

[522] Spolu s umělcovou fantazií či imaginací a schopností odpoutat se od vnější pravdy je v předmluvě k *Sodomě* jako základní podmínka umělecké tvorby exponována také autonomie básnického jazyka, jeho nezávislost na soudobé mluvě, poskvrněné frázemi. Sen zakládá nový příběh a poezie pro něj produkuje nový jazyk, který jediný unese význam a naléhavost díla, jež jím promlouvá: „Třeba svou myšlenku osamotniti od života a každé slovo vsaditi jako doprostřed velikého zlatého kruhu, by bylo oddáleno od všednosti. Daleko nad realitu a mimo ni musí jíti umění, a tam, kde náš sen prošel životem, musí býti dříve očištěn ode všeho, čím jej život poskvrnil, než se může o něj umění zajímati.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905c: 7)

[523] Srov. FONTAINAS 1923, PICA 1894-1895: 260.

[524] Roar Lishaugen pokládá tuto předmluvu za součást románového vyprávění, „kvazi-úvod“, jehož mluvčím není psychofyzický autor (Jiří Karásek), ale vypravěč románu, tj. Francis Galstone (viz LISHAUGEN 2008: 93). Lishaugen přitom vychází z Karáskova „nepodepsání“ předmluvy a z věty „Počíná se podivuhodná historie o mém příteli Manfredu Macmillenovi […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 5) Domnívám se, že taková interpretace je poněkud nepřesná, protože odhlíží od kontextu ostatních Karáskových předmluv, potažmo různých rámcujících pasáží, kterých užil dříve i později (např. ve *Vánocích v Grecciu*). Jak vyplývá z této podkapitoly, Karásek svými předmluvami vždy ozřejmoval

imaginativní) literatury; vymýšlením (fikcí) se z prapůvodní temnoty nevědomí rodí nový svět, mocnou měrou zasahující území umělcovy duše: „V umění je lháti nutností, ovšem s jediným obmezením: že to, co se vymýšlí, má hlubší smysl, než pouhá skutečnost. Vymýšlejíc věci, jež se nestaly, duše naše s větší intenzitou se blíží podstatě všeho, než když pouze zjišťuje, že věci existují. Neboť není hrubě důležito, je-li co neb není: na čem záleží, jest intenzita duše, pro niž si něco vymýšlíme, a ne její netečnost, pro niž se spokojujeme s náhodným zevnějškem věcí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 5)[526]

Na vztah uměleckého díla a skutečnosti se Karásek zaměřil i v předmluvě k esejistické knize *Umění jako kritika života*, která se od ostatních reflektovaných předmluv liší již tím, že není původním komentářem předkládané knihy, nýbrž přepracovanou verzí jeho starší úvahy *Sociální užitečnost umění*. Protože je tato předmluva formulována obecněji, nevyhrocuje poměr umění a skutečnosti tak radikálně jako citované předmluvy. Karásek zde poukázal na trvalý dialog umění a reality, označiv ji za jeho zdroj, za látku, kterou umělec osobitě transformuje svým dílem[527] a s níž svou tvorbu i sebe sama neustále poměřuje. Umění je podle tohoto výkladu neoddělitelné od skutečnosti, je *kritikou* reality, tvořivým přehodnocením života, odkrývá jeho hloubku a smysl,[528] a je klíčem k jeho kráse a tajemství.

I v této předmluvě ovšem Karásek zdůraznil nezbytnost tvůrčích předpokladů, bez nichž člověk zůstává umělecky neplodný. Umění tak nahlédl jako výsledek osobitého, estetického (kritického) kontaktu se skutečností, jehož je schopen výhradně tvořivý duch, který ve svém díle realitu nekopíruje, ale utváří její nový, jedinečný obraz: „Všechen život náleží umělci. Život však musí jíti **mimo** něj, aby se ho dotkl. Svou existenci umělec uskutečňuje a vyžívá **v existenci jiných**. Každá podrobnost z cizích

---

své estetické hledisko, resp. specifikoval či problematizoval svůj poměr k dílu (a nikdy je nepodepisoval). Jsem tedy toho názoru, že zmíněný větný úsek nesignalizuje distanci Jiřího Karáska od (autorství) předmluvy, ale naopak aktualizovaně vztahuje román k jeho osobě, ovšem nikoliv autobiograficky: neidentifikuje román se skutečností, ale sbližuje autora s fikčním světem románu a stvrzuje autonomii uměleckého díla.

[525] „Proč by měly býti příběhy mnou tak intenzivně vylhávané méně pravdivé, než historie jinými podle skutečnosti lhostejně popisované?“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 5)

[526] Srov. též BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 82-83.

[527] „Látkou umění jest ovšem život. S tohoto hlediska pojímáno, umění nemůže býti jiným, než jak definitivně řekl Goethe: „Mé umění je všechno, co jsem viděl, slyšel, shromáždil a čeho jsem využil“. Dílo živí nesčetní jednotlivci, všichni, kdo kdy k umělci přistoupili: chytří a pošetilí, krásní a šerední, dobří a zlí. Všichni přinesli umělci jeho myšlenky. Rozsluněné jitro mu přineslo radost, agonie soumraku melancholii.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906b: 7)

[528] „Není umění absolutního, beze vztahu k životu. I tehdy, chce-li se umělec od skutečnosti odvraceti, není v jeho úsilí nic, než **kritika života**. Právě duše, jež nejdůsledněji popírají život, vytvořily jeho nejgrandióznější kritiku […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906b: 6-7)

bytostí vniká v jeho duši. Oplodňuje jeho nitro snem a jeho smysly životem rozkošnějším a zrychlenějším. Vzrušuje ho vzlesk očí zahořevších jako broušený drahý kámen stejně, jako vzpurná kadeř visící do mléčně bledého čela. [...] Skutečnost umělci přináší látku jeho umění. Umělec však musí míti sám v sobě schopnost oslovovati v bytostech mrtvá tajemství, aby promluvily jejich němé, mlčící masky. Kdyby umělec jen **reprodukoval** to, co se k němu blíží, málo by to znamenalo. Byl by nástrojem, ale ne **tvůrcem**. [...] Umělec musí dávati více, než skutečnost. [...] Jeho květiny musí roztouženěji voněti než květiny, které utrhne ruka, aby s večerem dovadly. A milovaná bytost, k níž duše hovoří v uměleckém díle, nesmí míti tváře milenců ze skutečnosti. [...] Umělec musí nacházeti pod povrchem, pod vnějškem **vnitřní rytmus**. […] Umělce tvoří **vztah** ke skutečnu, a ne **skutečno samo**. Jeho originalitou je pojímati skutečno tak, jak ho mimo něj nikdo nepojímá […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906b: 8-9)

Karáskovy pozdější revize jeho estetického projektu dokládají vedle kritických statí (obzvláště těch, v nichž hodnotil výtvarné dílo Wlastimila Hofmana) především sama jeho díla. Nejradikálnějším přeryvem byla básnická sbírka *Písně tulákovy o životě a smrti* z roku 1930, ale posun v poetice je patrný i na románu *Ganymedes*[529] nebo na některých legendaristických prózách z *Barokních oltářů*.

Písně tulákovy se vracejí k ústřednímu tématu *Ostrova vyhnanců*, předcházející Karáskovy řadové sbírky (z roku 1912), jímž byl antagonismus silné individuality a světa, ústící v její vyloučení ze společnosti. Karásek nyní toto téma zintimnil, vztáhnuv je k celoživotnímu prožitku marnosti[530] a beznaděje, jimiž charakterizoval lyrický subjekt, stylizovaný do tuláka.[531] Ten opouští své nitro, v němž vzdoroval nepřízni

[529] Proměnu poetiky v *Ganymedovi* představuje ve své monografii Roar Lishaugen, který mj. upozorňuje na to, že Karáskův rukopis tohoto románu obsahuje řadu dodatečných změn sbližujících jazyk díla se soudobým jazykovým územ, srov. LISHAUGEN 2008: 52, 121-122.

[530] Motiv marnosti je k tulákovu životu vztažen například v sonetu *Píseň marného tuláka* („Vše tebe minulo, co chtěl jsi žít. / Co hořet mělo, nevzeplálo ani… / Již v tmavých větvích rozhostil se klid. // Je cesta prázdná, kudy půjdeš teď. / A neptej se, skloň hlavu v odříkání. / Na touhu marnou nechtěj odpověď.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 11) nebo v cyklu *Písně na moři*, jehož druhou báseň otiskla po Karáskově smrti Marie Lipanská na poděkování za kondolenci („Mne život poranil / A poznamenal v boji… / Marností, smutkem křtil / Mne v křtitelnici svojí. // Dal duši zahořet, / By hned zas marně stydla. / Dal pro osudný vzlet / Mně Ikarova křídla.“ ibid: 12).

[531] Autostylizace do tuláka je v české poezii charakteristická především pro Karla Tomana, který s tuláctvím spojoval zejména svobodu, již konfrontoval s různými antagonismy (společnost, spleen apod.) a již různorodě varioval (stejně jako Karásek využil např. motivu plavby, viz TOMAN 1996: 28). Arne Novák ve své kritice sbírky poukázal na obdobné využití tuláckých motivů ve Vrchlického *Písních poutníka* a v Durychových *Žebráckých písních*, které označil za stěžejní inspiraci Karáskovy sbírky (viz NOVÁK 1930). Významným inspiračním zdrojem ovšem mohlo být i tuláctví Rimbaudovo a Verlainovo, jakož i různí osamělí poutníci zachycovaní uměním, ať již určití jako Don Quijote a Paul Schlemihl nebo anonymní (např. krysař). Některé zmiňuje v básni *Silvestrovský přípitek*: „Já nešel s jinými, vždy šel jsem sám / K Ultima Thule. / Jak zrna růžence teď probírám / Dny uplynulé. // [...] // Já Schlemihl byl, jenž

svého osudu, a vychází na poslední pouť *prachem lidských cest*,[532] na nichž hledá konečný *klid*, *nebytí*, osvobození od trýzně své nenaplněné touhy.[533] Tulákovu převažující rezignovanost ovšem příležitostně přerušuje vzkypění vzdorných sil, které připomíná jeho nepomíjející mimospolečenské postavení a zesiluje jeho individualistický charakter.[534] Se záměnou existenčních prostorů, „estétského interiéru" nitra otevřenou krajinou, všedními velkoměstskými ulicemi a předměstskými exteriéry, souvisí i proměna obrazotvornosti, k níž ve sbírce došlo. Dekadentně symbolistní transformaci reality do přízračné chiméry vystřídal neestetizovaný pohled na svět, pro nějž jsou typická především přímá pojmenování skutečnosti.

Zatímco ve starších Karáskových básních byla skutečnost reflektována a přetvářena imaginativním zrcadlem nitra, v nových textech je odrážen lyrický subjekt vnějším světem sám, tj. nachází v přírodě paralely k sobě samému: přirovnává se ke *spoutanému orlu* či *plevelu* (ve *Zpovědi* či *Chvále opovržených rostlin*). Paralelismy, příznačné především pro lidovou poezii, také podporují písňové ladění těchto básní. Karásek se jejich užitím rovněž vzdálil svým starším tezím (zazněvším mj. i v *Chimérických výpravách*) odmítajícím tento básnický prostředek v lyrice jako zjednodušující a nevýstižný.

Tulácká stylizace předurčila i vstup nových výrazových prostředků do Karáskových básní. Jde především o písňovou spontaneitu, vyzdviženou již názvem sbírky a projevující se jednoduchostí užitých obrazů[535] a ojediněle i zpěvností veršů (již ovšem nejednou spíná „řád" sonetové formy), a o zcivilnění obraznosti,[536] jež reprezentují především básně soustředěné do oddílů Píseň marného tuláka a Jazzband,[537] z nichž

---

chimérický stín / Honiti nechce, / Jak pavouk v šerou síť mne s nudou Spleen / Vždy lapil lehce." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 29-30)

[532] „[...] Tulák, dítě hvězd / A cikán, básník, ve svět daleký / Teď jíti s písní prachem lidských cest – / V nebytí potom klesnout navěky…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 17)

[533] Např. „Můj Bože, láskou zaplaje / Vždy k tobě duch, jsem plevel, vím: / Já nechci k tobě do ráje, / Přej jenom klidu kostem mým." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 23) Srov. též závěr cyklu *Písně zestárlého krysaře*: „Nech teď mne spočinout / I s mými hříchy všemi. / Já nechci v ráji kout, / Chci neznám zetlít v zemi." (ibid.: 28)

[534] Např. „Má písni rouhavá, ty všednosti se směješ / A instinkt cikána a vzpouru v sobě máš / Jak vosa žihadlo. Ty v hříchu svém se hřeješ / Jak zmije na slunci, vším kolem pohrdáš." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 7)

[535] Zatímco dříve byly pro Karáskovu poezii typické rozsáhlé, složitě komponované metafory a obrazy, které pokrývaly i několik veršů, nové texty využívají většinou jednoduchých, přímočařejších obrazů a nekomplikovaných metafor.

[536] Civilní obrazy se v Karáskově poezii dosud objevovaly jen výjimečně, a to až v básních nově zařazených do aventinských *Básnických spisů*, tedy napsaných až během první světové války a později.

[537] Básně z oddílu Květy z podsvětí se ovšem poetikou ještě přimykají k poetice *Endymionu*, resp. *Ostrova vyhnanců*. Frekventovaně využívají mj. antických motivů (především vztahujících se k podsvětí), lyrickým subjektem sonetu *Antická kamej s podobou Kleopatřinou* je Kleopatra, básně *Benátky* a *Balada*

první inklinuje k obrazům „tuláckým“ (tedy především přírodním) a druhý k velkoměstským. Přítomnost nepoetických motivů stupňuje expresivitu básní (posílenou mj. disonantními zvukovými kvalitami) a zesiluje jejich autentické vyznění.[538] Například ústředním obrazem sonetu-modlitby *Tulákův střevíc*[539] je pohozená, rozbitá bota, hned v prvním verši přirovnaná k *pošlé kryse* a později nazvaná *křampem*. Podobně vyznívají i hektické kompozice velkoměstského světa, v nichž se mísí konkrétní zvukové i obrazové motivy: reklamy, plakáty, hluk aut, beton a sklo, křik kamelotů, tovární siréna, dancingy, kina, jazzband. Postupně je však z těchto prvků budována nová estetika, nová Krása, nesená již jinými principy než ty, na nichž se zakládala poetika dřívějších Karáskových básní. Například sonet *Dojmy z ranní procházky* konfrontuje starou poezii (shledanou *nudnou*, *lhavou*) s realitou všední skutečnosti a vrcholí motivem souchotináře sedícího pod křížem: „Čtu cestou básně. Jak to vše zní lhavě“ / Pocity včerejška, jak nudno číst! / [...] // Jdu za město. Tam visí neumělý / Na dřevě kříže Boha mrtvý syn. / Groteskní bolest zkřivila trup celý. // Pod křížem mladý souchotinář sedí. / Má v očích modř jak přitažený plyn. / Hasne mu život. Zmučen v slunce hledí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 51)

Z této básně je také patrný odstup lyrického subjektu od umění, které je překonáno svébytnou krásou nového světa. Tulák sice nepozbývá hrdosti básníka,[540] ale častěji se od své tvorby odvrací. Tento odklon je součástí revize minulosti a výrazem znovuzrození, obnovení zapírané vitality. Například v básni *Zlatá dahlie* přirovnává poezii ke květině rozkvétající až na podzim a lhostejně míjené poutníkem: „Co s krásou, která marně přežívá / Smrt léta, všeho agonií dýše?“ (ibid.: 36) I poezie se zdá papírovou proti životní energii velkoměsta, její řád se rozpadá pod vlnami nového barbarství, otevírajícího nové cesty umění a života.

---

o dvojníku odkazují k prvním dvěma *Románům tří mágů*, sonety *Sicílie* a *Buchara* využívají exotických motivů spojených s oslavovaným jinošstvím apod.

[538] Autenticitu těchto básní ocenil Jaroslav Med: „Básník, sám sebe nazývající „stínem, jenž cosi přežil“ a stylizující se do podoby životem zklamaného tuláka, jako by procital ze snu a uvědomoval si, že sebekrásnější snění a toužení po kráse nemůže nahradit plně prožitý lidský život. Z tohoto poznání vyrostla hořká melancholie, s níž básník přehlíží dosavadní životní běh a uvědomuje si jeho chiméričnost […]. Tuto Karáskovu závěrečnou tvůrčí etapu, shrnutou v básnických sbírkách *Písně tulákovy o životě a smrti* (1930) a *Poslední vinobraní* (1946), bychom mohli vnímat jako období básníkovy lidské i umělecké zmoudřelé oproštěnosti, v němž se bez všech stylizací a s opravdovou bezprostředností zpovídá ze svých smutků a bolestné opuštěnosti, jež jej zaklela do jeho bibliotéky a nashromážděných uměleckých děl. A tato opravdovost dala jeho veršům i nebývale čistý a oproštěný básnický tvar a učinila z nich jeden z vrcholů Karáskovy básnické tvorby.“ (MED 2001: 23-24)

[539] Karásek zařadil tuto báseň jako svou nejmilejší do druhého svazku bibliofilského sborníčku Jana Pohořelého *Jedenáct nejmilejších básní* (viz JEDENÁCT NEJMILEJŠÍCH BÁSNÍ 1940: 29).

[540] Např. „Ať hlína zhltne tělo kdes / Jak shnilý kořen sevře zem. / Já ztlučený byl v žití pes, / Však byl jsem přitom básníkem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 23)

Lyrický subjekt se s novým světem konfrontuje především v básních oddílu *Jazzband*, jež reflektují velkoměstský prostor dvacátých let jako chaotickou spleť expresivních vizuálních a akustických podnětů, ostře kontrastujících s tichem a nehybnem minulosti, které utvářely dosavadní tulákův životní prostor. Prvotní nelad mezi nimi posléze harmonuje energie, která je modernímu světu vlastní a která si podmaňuje i bytost „z minulosti".[541] Hudbou tohoto světa je jazz a hlavním pohybem je let: „Život je jiných vznětů zápasiště, / Jazz jeho rytmy pouští do večera. // Vše zdá se barbarské jak z konce světa. / Básník je jiný. Tulák snů svých včera, / Z hangáru Minula dnes prudce vzlétá." (ibid.: 50)

Karásek reflektuje jazzovou hudbu odlišně od soudobých avantgardních uměleckých směrů, které ji adorovali pro její hravost, rytmickou pestrost, živelnost, internacionálnost a novost. V *Písních tulákových* je jazz nahlížen hlouběji, tulák rozpoznává jeho pramen v bolesti, jež motivovala černošského hudebníka, aby se tvořivě projevil: „Však náhle z jazzbandu svá křídla Bolest zvedla. / To v hudbě kvílí kdos, že stmělo se v mé síni, / A nahá zoufalost si na práh ke mně sedla. // Přízraky zmizely, kde tma je nekonečná: / Ubohý černochu, jenž zavzlykal jsi nyní / V té hudbě, bratře můj, tvá bolest, ta jest věčná…" (ibid.: 57) Jazz je v *Písních tulákových* ozvučuje *film života*[542] moderního města. Je bolestným hlasem zanikající minulosti, jejíž tváří je demolice starých domů a paláců; např. v básni *Giganti na starém paláci* je výraz starých soch ze zbořeného domu připojených k novostavbě spojen s hořkou jazzovou hudbou: „A v noci, giganti když v tmách jsou sami, sami, / Za zvuků jazzbandu své paže napínají – / A lidskou zoufalost v svých ztuhlých tvářích mají…" (ibid.: 59) Obrazem bořené památky[543] ostatně vrcholí celý oddíl. Lyrický subjekt v sonetovém triptychu *Nad Dienzenhofrovým pavilonem na Smíchově* apostrofuje zanikající stavbu, která symbolizuje jeho dětství a mládí, a rozvíjí mezi ní a sebou paralelu, která vrcholí povzdechem nad marností všeho pozemského: „Jen básník, zhroucen beznadějí všeho, /

[541] „Sám mezi davy jdeš, řev reklam v oči stříká, / Aut hlukem ohlušen, jsi všeho dražděn změnou. / V tvé nitro násilně to všechno cizí vniká / Jak do ocele rez. [...] // [...] // Však náhle žití proud tě strhne svými rytmy, / Déšť jisker rozzáří se v nitra tvého přítmí, / Jsi silou uchopen teď navždy vítězící." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 49)

[542] Srov. báseň *Film života*: „Ó živote, ó marné filmů děje! / Vás Osud vrhá na projekční stěnu / Tohoto světa, kotouč rozvíjeje, / Kde nicotu zřít vaši zachycenu!" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 58)

[543] Na počátku třicátých let Karásek reflektoval svůj vztah k moderní Praze v rozhovoru s Vilémem Závadou. Zde k nové architektuře přistoupil vstřícně, ale její kladný efekt podmínil adekvátním umístěním: „Bolí mě, když vidím, že se mění vzhled některé staré ulice, ale uznávám architekturu novou a vím, že má právo uplatňovati se v Praze. Jenom bych rád viděl, aby si vytvořila svoje čtvrti, kde by se její jednoduchost a účelnost a krásná prostota co nejlépe uplatnily. Této nové architektuře po mém názoru škodí, vzrůstá-li vedle staveb barokních nebo empirových. Krása Václavského náměstí je nepopiratelná." (ZÁVADA 1930-1931: 39)

Jenž osudu číš dopil otravného, / Za noci zabloudí sem krokem mdlým, // By jako nad hrobem, nad zmarem tvým, / Ty dome krásný kdysi mládí jeho, / Lkal nad životem dávno zmařeným…“ (ibid.: 61)

Let[544] je ve sbírce reflektován jako hrdinský pohyb člověka osvobozeného od zemského magnetismu a orientujícího své bytí k hvězdnému Nekonečnu. V básni *Smrt letcova* je zřítivší se letec oslaven jako moderní Ikaros, jehož smrt je heroičností krásná: „Svůj osud vyzvals. Hrdý pohled, přímý / Do éteru se zaryl vzdorně temně. / Pak pad jsi, orle, s křídly rozpjatými / A mrtvé tělo vrátils v náruč země.“ (ibid.: 83)

Karásek si svůj odklon od dřívější symbolistní poetiky uvědomoval a poukázal na něj i v rozhovoru, který s ním vedl v roce 1930 Vilém Závada: „Domnívám se, že tyto básně znamenají v mé poezii něco nového a že můj pohled na prosté věci je jiný. Jako estét nebyl bych nikdy v devadesátých letech napsal báseň Tulácký křamp. Ve své poslední knize snažil jsem se o křišťálovou průsvitnost slova. Básně vznikaly naráz. Kniha je improvizována. V minulém roce jsem měl sotva pět nebo šest věcí. Celá kniha povstala vlastně letos. […] Myslím však, že lidé budou vidět i v mé poslední knize něco vnějšího. Nejsem mumie, jsem živý člověk. Působí na mé nová architektura, radio, automobil. Potírám frázi o slonové věži, v níž prý unikám životu. Jako kritika jsem hájil zásadu, že v poesii je možno vysloviti všechno, jen když se k tomu najde správná asociace.“ (ZÁVADA 1930-1931: 37-38)

O Karáskově příklonu k mimetickým postupům vypovídají i jeho úvodní slova ke katalogům dvou pražských výstav Wlastimila Hofmana z let 1926 a 1928–29, v nichž ocenil věrnost, s jakou malíř zobrazuje skutečnost. Karásek v tomto hodnocení nadřadil kresebnou výstižnost nad symbolistickou dimenzi Hofmanových prací, již naopak vyzdvihl v pozdějším katalogu z roku 1947.[545] Odhlédl tedy od výběru látek a ideové stránky díla a soustředil se na samu výtvarnou realizaci, na techniku zobrazení. Za antickými a jinými náměty tak odhalil jejich modely, soudobou realitu, která je sama hodna uměleckého zpracování: „Miluje skutečno, svět barev a tvarů. Je snad nejlepším kreslířem Polsky, nejpřesnějším zachycovatelem linií a obrysů. A je prudkým koloristou, že je rozkoší koupati se v té vítězné lázni barev, již oku poskytuje. Je malíř skutečna. Takového skutečna, že v jeho andělích, jako v jeho faunech vidíte děti a dědky krakovské periferie. V světě předměstského proletariátu našel Hofman malebnou

[544] Srov. též báseň *Balada o dvojníku*: „Na aeroplánu mém jsi pilot obezřelý, / Však na mou odvahu ty vrháš smrti stín.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 45)
[545] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1947b: nestr.

krásu, antika je mu jen zásobištěm symbolů, aby naznačil, že dnešní a antický svět jest jedno a totéž, totiž týž svět se stejnými radostmi i stejnými bolestmi. A obdivujeme-li v museích sochy antických zápasníků, gladiátorů a atletů, Hofman nejde do museí, jde do života a na fotbalových hřištích nachází své gladiátory. Touto logickou cestou došel Hofman k svým sportovcům, kteří udivují ty, kdo věřili klamně, že je mystik a odkázán na to, aby maloval graciézní siluety andělů a madon. Nikoli – Hofman je důsledný *malíř skutečnosti* a v krásných jeho obrazech pozdravujeme realitu, vyzdviženou do umění silou jeho výtvarného génia.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1928c)[546]

Proměnu Karáskova postoje k umění a životu zachycuje také jeho poslední esejistický svazek *Cesta mystická* z roku 1932, doplněný podtitulem Iniciály a iluminace. Rozsáhlý soubor dopisů z Aventina, urgujících na přelomu dvacátých a třicátých let tuto knihu,[547] dokládá nesnadnost jejího vznikání, již přiznává v úvodní stati *Věčné v umění* sám Karásek, vysvětluje její *fragmentárnost*, resp. nedokončenost právě svým estetickým vývojem, jímž se vzdálil svým východiskům: „Život má již pro mne jiný smysl, a touha má jiné bohy.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 5) Bilance kritického psaní posledního čtvrtstoletí se tak střetla s hodnotovou divergencí od dosud zaujímaných stanovisek.

Oním *věčným v umění*, potažmo v životě samém je podle Karáska *prchavost*, tj. stálé proměňování se, věčný vývoj, zasahující jak tvorbu, tak její reflexi a hodnocení: „Uctívejme ne tradici, ale *vývoj*. Tradice, to je snaha to, co zemřelo, konzervovati jako živé. Vývoj, to znamená stálou proměnu, stálou fluktuaci, stálé boření toho, co je, a tvoření toho, co ještě není. Věčnost není hrob stálosti, věčnost je žhavá hvězda změny.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 5) Věčnou prchavost Karáskovi symbolizují dekorativní prvky užívané ve středověkých manuskriptech (*iniciála* a *iluminace*), upoutávající čtenářovu pozornost, vzdalující jej od textu a nahrazující čtení pozorováním, jazyk obrazem, soud impresí. Přirovnáním předkládaných esejů k těmto

[546] Srov. také podobné hodnocení při výstavě v roce 1926: „Hofman čerpá z bohaté své fantasie, ale **tvoří** ze skutečného života. zdá se neuvěřitelným, ale vidíme to realizováno na naší výstavě, jak Hofman dovedl najíti poesii a umělecký smysl i v tak moderně prozaické hře, jako je fotbal. Neboť Hofman se nevyhýbá žádnému námětu, jenž je malířsky vděčný, počínaje žebráky a konče anděly, počínaje mytologií, různými Merkury a Ganymedy, a konče fotbalisty, nádherným Diskobolem, Balcerem T. S. Wisły.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1926f: nestr.) V této stati Karásek také ocenil Hofmanovu vůli „sloužiti svým uměním všem poníženým a uraženým tohoto světa.“ (ibid.: nestr.) Karásek tak odkazoval především k malířovu aktuálnímu námětovému rejstříku, v němž se výrazně uplatňovala sociální témata, resp. *soucitným* zřením podložené záběry na osoby tělesně či společensky znevýhodněné: „To jsou jeho starci a stařeny s vráskami prožitých bolů, ale to jsou také jeho děti, jichž křehký půvab jest právě v jejich nemohoucnosti, v jejich slabosti, půvab, jejž dovede umělec akcentovati s takovou sugestivností, že nám v paměti utkvívají.“ (ibid.: nestr.)

[547] Soubor dopisů nakladatelství Aventinum Jiřímu Karáskovi ze Lvovic (LA PNP, fond Aventinum).

výtvarným formám Karásek upozorňuje na nedefinitivnost tvrzeného a otevírá cestu budoucímu novému čtení, vyzdvihuje dojmovou povahu svého výkladu.[548]

Karáskem zdůrazněná distance od reflektovaných umělců a děl, formulovaná jako neláska či lhostejnost vyvolaná jejich poznáním, má spíše autostylizační význam, než aby následující texty charakterizovala (ty se ve svých soudech o umění a životě často různí[549]). Karásek tak vyzdvihuje svou estetickou otevřenost a progresivnost. Odevzdanost určité formě Krásy nahrazuje jejím okamžitým prožitím – a opuštěním. Představuje se tak jako hledač, který v umění nachází především odrazy sebe sama: „Věřím dnes, že žádná cizí duše ti neřekne více, než co již víš a co máš v sobě. Až na to, co si nechá každá pro sebe a čeho ještě nikdo neřekl druhému. Čteme knihy, abychom se dozvěděli, že někdo přesně cítí totéž, co my. A když to zjistíme, jdeme dále s útěchou, že konec konců ani génius nám nemůže nic říci více než to, co mlčícího v sobě skrývá každá lidská hlava, a co umění může jen v záblesku odhaliti na krátký okamžik, jako kahanec na schodech vedoucích k mrtvým odhaluje nicotu všeho bytí…“ (ibid.: 6)

V závěru stati je pak skutečnost nadřazena nad umění, jež je shledáno pomíjivým. Pomíjí sice i život, ale prožitky či idey, které z něj povstávají, věčně oživují a proměňují se v jednotlivcích, zatímco vtěleny do artefaktu spolu s ním pomíjí a šednou: „Umění není věčné, je časové. Umění není nesmrtelné, hyne stejně jako všechno ostatní. Umění jest jen pokus urvati něco smrti, snaha pozdržeti prchavost života.“ (ibid.: 6) Uměleckou reflexí prvotní dojem *umírá*. V žití samém je možnost proměny, dalšího obdrodného počátku: „Žíti znamená stále se loučiti, žíti znamená zanechávati za sebou stále to, co v přítomnosti milujeme. Spadalé listí nevrátíme větvím, jež opustilo, zhaslou lásku neoživíme, když odešla. Jest jediný smysl všeho bytí: jíti vstříc novým jarům a novým láskám. V životě i v umění.“ (ibid.: 7)

---

[548] „Toužil jsem více po efemérních dojmech z umění, jež mi jako nehybné, studené, stříbrné zrcadlo ukazovalo vlastní rysy zhasínající ihned, když jsem odvrátil od cizího zrcadla tváře.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 6)

[549] Teze úvodní stati jsou relativizovány např. studií *Básník Božské komedie*. Karásek charakterizuje toto dílo jako ohnisko Dantova života, které komplexně a nadčasově shrnuje jak jeho životní zkušenost, tak jeho pojetí světa a různých rovin lidské práce („„Božská komedie“ je dílem celého života Dantova, a Dante vložil do ní všechno, čím byl nejen na světě, v skutečnosti, ale i mimo svět, v svém snu.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 11) a skicuje Danta jako tvůrce pronikajícího svou skutečností a přetavujícího svědectví o své době do *věčného* díla („„Božská komedie“ je psána pro věčnost, […] není dílem, v němž si vystavěl genius hrob pro svou věčnost… Je to dílo, jež z časného vybudovalo věčné, ze smrtelného nesmrtelné: dílo, v němž život, láska, hněv, světlo, tma se vtělilo v reflexe arcidíla plujícího nejen na černých vlnách ponurých stínů duše, ale také v světlech zlatého, rajského snu, dílo, jež není musejním literárním objektem, ale věčně živou a krásnou básní nejen italského národa, ale celého lidstva.“ ibid.: 11-12)

3. Estetismus: život jako umělecké dílo

3. 1. Návraty k jednotě

V předchozí kapitole byl stav jinošské noci, resp. ztraceného Ráje charakterizován kolapsem smyslů, zpochybněním otcovských pravd a „oněměním" mateřské mluvy a shledán výchozím bodem (s)tvoření nového jazyka i nového světa, formovaného přímo poznávajícím subjektem, jehož kompozice a pravidla nahradí strukturu světa starého a zákony v něm platící. K této situaci může být přirovnána každá historická fáze, v níž je vyspělá a stagnující epocha konfrontována s novou, jež ji kriticky reviduje, resp. popírá, a „rozbíjí její desky hodnot".

Takovou byla i druhá polovina devatenáctého století (a především jeho závěr, *fin de siècle*[550]), čas houstnoucích pochyb o doposud uznávaných pozitivistických a scientistických postulátech, lidském rozumu, vědě a pokroku[551] i o možnosti člověka poznat objektivní pravdu o sobě samém i o skutečnosti (ať už vlastními smysly,

[550] Vědomí probíhající střídy dvou epoch, potažmo střetu vícera filosofických, noetických, spirituálních i estetických pojetí, předznamenávajícího budoucí názorovou pluralitu a umělecké vícehlasí nového století, odrážela také mytologie konce století, oživující historické analogie končících civilizací (především zánik římské říše, tematizovaný mj. vlivným sonetem Paula Verlaina *Ochablost*, viz VERLAINE 2007: 318) a ohlašující zásadní kulturní proměnu motivem *vpádu barbarů* (jak byl také příznačně pojmenován zamýšlený generační sborník připravovaný roku 1888 mj. Šaldou, Schauerem a Vilémem Mrštíkem). Arnošt Procházka v doslovu k *Almanachu secese* připomněl bilanční a revidující nálady končících etap, ale ohnisko aktuální krize neshledal ani tak v časových okolnostech, jako v kulturní stagnaci a radikální, leč dezorientované reakci na ni: „„Konce století jsou si rovny; jsou vždy kalny a kolísavy." Jest známé to již slovo, stejně jako slovo, že stojíme v době přechodů. Ale správné. Ne zajisté proto, že končí počet roků, vyměřených jednomu věku; z důvodů vnitřních, že dosavadní kultura ve starých kolejích došla konce, že není jí možno nynější cestou dále se bráti. Ukládáme staré názory světové do hrobu, rozmnožujeme jimi musea a sbírky antikvit, přestupujeme v novou etapu vývoje, v říši nových hodnot a stavů. Dozrálé padá již se stromu, aniž nové a budoucí ještě nabylo určité a jisté formy. Odtud pochodí kolísání, nejistota, tápání." (PROCHÁZKA 1896: 69) Konec století jako fázi současně (a často i nekoordinovaně, chaoticky) tvořící i bořící, nahlížely i další osobnosti, například Arne Garborg v *Umdlených duších* (např. GARBORG s. a.: 257) nebo Gustave Le Bon v *Psychologii davu* (LE BON 1997: 6). Podle Procházky tento otevřený stav také podmínil necelistvost, rozrůzněnost a proměnlivost soudobé umělecké scény, odklon individualit od společných programů, manifestů a formování skupin (tím narážel i na osud manifestu *Česká moderna*). Nejednotu soudobého umění ovšem Procházka vytkl jako jeho charakteristický rys již v prvních letech dekády, např.: „Je to karakteristické pro naši dobu, že žádný směr neovládá literaturu – nejen ve Francii, ale všady na západě – výhradně; není to pouze známkou naší nervóznosti a nestálosti, ale také naší snahy a šíleného chvatu, jímž spějeme kupředu. […] Z toho chaosu, který zrodil četné směry a proudy, z toho literárního orchestru, v němž někteří ladí a jiní v mohutných akordech vylévají zvuky své písně, zazní konečně veliká, vítězná symfonie budoucna… aby přehlušena byla zase jinou a novou…" (PROCHÁZKA 1891-1892: 188) Srov. URBAN 1995, BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 11, ZAJAC 2002.

[551] Na skeptický postoj modernistických myslitelů k zrychlujícímu se technickému pokroku, potažmo k civilizaci, a k nadějím do nich vkládaným poukazuje například Daniel Vojtěch: „V době, kdy modernizační procesy v zrychlujícím se tempu proměňují povahu města, krajiny a společnosti, kdy se v nových technologiích a vědě s konečnou platností prosazuje racionální plán nového lidství, estetická moderna a především její dekadentní křídlo, jakkoli tímto procesem fascinovány, pochybují o odůvodněnosti civilizačního optimismu a začínají poukazovat na konstruovanost základního pojmu subjektu." (VOJTĚCH 2006: 29)

vědeckým experimentem nebo zkoumáním faktů[552]). Tehdy se poznovu začaly rýsovat kontury nových rájů, individuálních i sociálních, a vzrůstal zájem o metafyzické oblasti, o Boha a lidskou psychiku (Duši),[553] k nimž nástroje empirických věd nedosahovaly a které vylučovaly z obrazu světa, jejž utvářely.[554]

Sapientia člověka rozumného byla zatím stále častěji zpochybňována poukazy na různé temné, iracionální stránky v jeho povaze, potažmo na nedokonalost společenského zřízení jím založeného a spravovaného, a porůznu ironizována[555] či přímo karikována (mj. obrazy lidské stádnosti, *davu*[556]). Soudobá společnost se v této kritické interpretaci vyjevovala jako nevolnický systém,[557] ovládající jedince hmotně, tělesně i duchovně:

---

[552] Srov. BOURGET 1903: 144-145.

[553] Například F. X. Šalda poukázal na vzrůstající zájem o metafyzická témata v *Synthetismu v novém umění* („Lze říci bez paradoxu, že devatenácté století, zvláště v druhých svých dvou třetinách, prohloubilo, zhustilo a ne-li stvořilo, alespoň přetvořilo, zvláštním a velmi intenzivním způsobem uvědomilo cit Mystického. Dnes myslí a sní všichni pod jeho studeným stínem. Strom Neznámého hází na lidstvo mraky tmy, které – ukázalo se tak bezpečně a jistě – nerozední se nikdy. [...] Víme o filosofii positivismu a agnosticismu a od ní naučili jsem se, jak málo je známého a jak mnoho je neznámého. Mystické stává se, jak se řeklo, skutečně živou mocí, černou a zakrytou osobou dramatu.“ ŠALDA 1949: 13-14) nebo v eseji *Renesanční sen* (ŠALDA 1950b: 462-466).

[554] Tato nehmotná území začala být důsledněji studována i mimo teologické diskurzy. O hlubší a usouvztažněné poznání psychologických, mystických i přírodních sfér usiloval na konci devatenáctého století například monismus (srov. PETŘÍČEK 1996) a mimořádných výsledků ve studiu lidské psychiky dosahovala Freudova psychoanalýza.

[555] Viz například trilogii Stanisława Przybyszewského *Homo sapiens* a její reflexi od Arnošta Procházky: „Hlavní osobou cyklu *Homo sapiens* je spisovatel Erik Falk, jemuž se dostalo důkladné příležitosti uvažovati o bezděčném, ale skvostném vtipu, jenž se podařil Linnéovi, když nazval samozvanou korunu tvorstva „homo sapiens“. Patrně ctihodnému starému pánovi, hluboce učenému a prozíravému, velice se líbilo všecko lidské zařízení a počínání: všecka sláva a nádhera vysokých a bohatých tohoto pomíjivého světa radosti, všecka uhnětenost a zbědačelost malých a žebráckých tohoto věčného světa utrpení – je k tomu opravdu potřeba veškeré rozumnosti a moudrosti, aby se nezhroutila tak mile zbudovaná soustava společenského soubytí. […] Rozum šel k čertu, *něco* (čemu jedni říkají podvědomé a druzí duše, ale co *de facto* je nejvnitřnější, netajuplnější, nejvlastnější a nejnevypočitatelnější hybnou silou a vševládou mohutností v lidském tvoru) dalo se do chodu, strhlo člověka do svého víru, prolomilo koru jeho dosavadního povrchu: sopečně duní, nové hory se zdvihají a netušená moře se rozlévají.“ (PROCHÁZKA 1912b: 51-52) Ironicky na člověka a jeho zdánlivou rozumnost pohlíží také hrdina Garborgových *Umdlených duší*, např. GARBORG s. a.: 130.

[556] Dav v tomto období interpretoval především Gustave Le Bon v *Psychologii davu*, který přímo upozornil, že nadcházející epocha bude „věkem davů“ (LE BON 1997: 6) Oproti ryze negativistickým výkladům tohoto fenoménu, zdůrazňujícím jeho ničivost, ovšem zdůraznil různorodost davů: „[…] existují také davy zločinné, ale jsou i davy ctnostné, hrdinské i mnoho jiných.“ (ibid.: 8) (*Organizovaný*, *psychologický*) dav vyložil jako novou, časnou organickou jednotu obdařenou vlastní duší, v níž osamocený jedinec (*individu insolé*) pozbývá své individuality a pocitu zodpovědnosti a chová se v souladu s duší celku, přičemž se spolu s pocitem neomezené moci zintenzivňují i jeho nevědomé rysy: „Vědomá osobnost tu mizí a city i myšlenky všech jednotek jsou zaměřeny týmž směrem. […] Davy nehromadí inteligenci, ale průměrnost. […] V davu je každý čin nakažlivý, a to do té míry, že jedinec velmi často obětuje svůj osobní zájem zájmu kolektivnímu. […] Jen tím, že je částí davu, sestupuje člověk na žebříčku civilizace o několik stupňů níže. Osamocen byl snad vzdělaným člověkem, v davu je bytostí pudovou, a proto barbarem. […] rozumově stojí dav vždy pod úrovní osamoceného člověka.“ (ibid.: 13-16) K reflexi *davu* v umění fin de siècle srov. např. URBAN (ed.) 2006: 92-96.

[557] Člověk „znevolněný“ soudobou společností byl často přirovnáván přímo k otrokovi. Tento příměr užil již například roku 1849 Richard Wagner: „Toto je úděl otroků průmyslu. Naše dnešní továrny jsou žalostným obrazem nejhlubšího lidského ponížení: neustálá, duši i tělo zabíjející námaha bez radosti a lásky, často bezmála bez účelu.“ (WAGNER 1959: 249) Srov. mj. GARBORG s. a.: 276-278.

jeho kulturu života předurčuje sociální postavení a ekonomická závislost, jeho zdravotní stav je ovlivňován spolu s existenčními podmínkami také (zpátečnickými) konvencemi,[558] světonázorové i duchovní osamostatnění znesnadňuje masivní ideová konvencionalizace a převažující náboženská bigotnost. Smíření s přiřknutou podřízenou úlohou ve společenském systému znamenalo i ztrátu vlastní jedinečnosti, potažmo dojem jednoty s ním, který tehdejší vykladači shledávali především u měšťanských vrstev. Naopak neshoda s tímto postavením vedla ke krizovému prožitku nesvobody, ústícím nejednou v revoltu, jejímž nejviditelnějším (a nejmohutnějším) výrazem bylo socialistické, resp. anarchistické hnutí[559] a nejelitnějším duchovní aristokratismus, resp. estetismus.[560] Vlivnou roli přitom sehrávala i starší filosofická pojetí, především radikálně formulované individualistické ideje Maxe Stirnera, nadřazující (jedinečné) Já nadosobním hodnotám a jejich politickým, sociálním či náboženským reprezentacím,[561] nebo učení Arthura Schopenhauera, posilující soudobé idealistické i umělecké tendence.[562]

Nejpříznačnějším rysem moderního člověka byla ovšem jeho dezintegrace, na niž opakovaně upozorňovali soudobí myslitelé a již tematizovala i tehdejší literatura. Typem takové postavy je například Gabriel Gram, hrdina vlivného románu Arne Garborga *Umdlené duše*. Román, komponovaný jako Gramův deník, odkrývá v pásmu jeho úvah, prožitků, reflexí, vyprávění a záznamů rozhovorů krajní emoční roztříštěnost, myšlenkovou těkavost a názorovou heterogenitu. Vypovídá o nich například svár

[558] V českém prostředí podávají bohatý repertoár sociálně vykládaných zdravotních témat například statě S. K. Neumanna (srov. NEUMANN 1964, 1966, 1969, 1973) a dalších autorů otiskované v socialistickém a anarchistickém tisku. Vedle nedostačujících hygienických návyků, špatné stravy či alkoholismu se v těchto článcích řeší také sexualita. Tuto oblast významně tematizoval právě Neumann, který poukazoval na negativní vliv náboženské konvence a (pokrytecké) měšťácké morálky na sexuální osvětu a propagoval ideu volné lásky coby projekt nové morálky založené na odpovědnosti každého jedince (srov. např. NEUMANN 1964: 455-473, 492-509).

[559] Z bohaté literatury o anarchismu srov. např. TOMEK 1996, 1999, 2002, HAMON 1898.

[560] „Sociální a morální útisk, všeobecná nesvoboda a vyložené otroctví za výsměšnou maskou svobody, pod nimiž strádají a úpí dnes nejširší vrstvy, nejen vydědění a vytřídění ze statků pozemských, ubohá a špinavá raje, nýbrž také „inteligentní proletariát“, nutně vyvolal protitlak. […] Nahromaděná lidská bída, – bída vlastní existence a ubohost bytí nejubožejších a nejzhnětenějších, postavena vedle touhy po volnosti a velikosti, po nespjaté expanzi všech životních a plodných pudů, vrhá v zoufalý boj individua, která nepozbyla veškeré impulsivnosti a která jsou ochotna obětovati sebe za toužené dobro pro všecky zjařmené.“ (PROCHÁZKA 1912b: 58)

[561] „Bůh a lidstvo nezaložili svou věc na ničem – na ničem, než na sobě. Já pak proto také založím svou věc právě tak na *sobě*, já stejně jako bůh nejsem ničím jiným, já je moje všechno, já jediný jsem. Bůh, lidstvo, mají, jak ujišťujete, v sobě dost síly na to, aby byli všechno ve všem: proto zjišťuji, že *mi* budou chybět mnohem méně, že nebudu naříkat nad svou „prázdnotou“. nejsem nic ve smyslu prázdnoty, nýbrž tvůrčí nicotou, nicotou, z níž já sám vše tvořím jako tvůrce.“ (STIRNER 2009: 38)

[562] Inspirací modernistických umělců a myslitelů (především dekadentně symbolistního křídla) Schopenhauerovým dílem se důkladněji zabýval například Jean Pierrot, který akcentoval především filosofův vliv na soudobý pesimismus, srov. PIERROT 1981: 55-60. K idealismu viz ibid.: 63-78. Srov. též WITTLICH 2008.

potlačované touhy (mj. po lásce a kráse) s rozkladným analytismem, zpochybňujícím smysl všeho a krotícím hrdinovu dychtivost časnou připomínkou potenciální zrádnosti touženého, nebo přecházení mezi pasivitou, znuděností či zlhostejněním a výbušnou impulsivností a mnohotvárnou neurastenií. Gramovy zápisky vtělují jeho dezintegraci také svou rozpornou, nesoustavnou skladbou a i on sám ji explicitně reflektuje – především v četných povzdeších, jimiž hodnotí svou životní cestu jako stále se rozdvojující: „Jest to bolestná, churavá, roztříštěná láska, rozklad v mé bytosti; smysly a duše spoutané a zaujaté, avšak vědomí chladné, jasné, posměvačné – studem roztrpčené nad touto zaujatostí, které nedovedu překonati –“ (GARBORG s. a.: 8)

Jako mimořádně výstižný vhled do duše moderního člověka ocenili tento román například F. V. Krejčí a T. G. Masaryk.

Podle Krejčího již sám název díla[563] přesně pojmenovává moderního člověka s jeho deziluzí z nenaplněných představ, vnitřním vyhasnutím, zpasivněním a lhostejností, nedůvěrou v budoucnost a dezintegrací, jejichž příčiny kritik shledává v mezilidském odcizení (projevujícím se nejbolestněji ve vztahu muže a ženy), sociálních podmínkách a v neuspokojení ze samoúčelnosti vědy, jež míjí život, aniž by jej kultivovala: „Věda a všecky vymoženosti civilizace nepřinesly jí [tj. duši] než zklamání, nic jí z této strany již neimponuje – to je skutečně stav, jenž se počíná zmocňovati dnes všech myslí. A *názor světa*, vědomí jeho účelu a úkolu života? Pouhé velké *nic*! A druhá věc: nitro vášněmi, jichž střediskem je *žena*, rozryté a stále kolísající mezi mdlou rezignací a záchvaty žízně po štěstí. A třetí: *sociální* a *fyzické podmínky*, šněrující individuum všemi směry, dávající mu cítiti jen jeho nepatrnost v celkovém chodu společenské mašinérie a odkazující jeho nervy na neustálé horečné podněcování alkoholem a nikotinem.“ (KREJČÍ 1894-1895c: 103)

Masaryk v rozboru *Umdlených duší* určuje jako původ soudobé krize ztrátu duchovní jednoty člověka, *diletantismus*,[564] který se následně projevuje psychologickou nestálostí a sebevražedností: „Moderní člověk ztrácí svůj jednotný světový názor náboženský: tato ztráta znamená intelektuální a mravní rozháranost a anarchii, neboť tato ztráta je více méně násilným odhazováním starého názoru, je boj nehotového názoru nového se starým: moderní člověk je nehotový, neucelený, nejednotný, polovičatý: je bojem

[563] Krejčí překládá název díla alternativně ke Kosterkovu překladu – *Znavené duše*; srov. KREJČÍ 1894-1895c.

[564] „Po stránce rozumové tedy Gramův chorobný stav jeví se nám jako diletantický intelektualismus – diletantismus pozitivistický; jím potlačoval v sobě cit, avšak i fantazii, důvěřuje pouze v přesnost comtovského pozitivismu [...].“ (MASARYK 2000: 23) Srov. též PRZYBYSZEWSKI 1919: 53.

unavený, umdlený, nervózní, rozčilený, nemá z života radosti plné a čerstvé – zoufá si proto velmi snadno a život samovolně opouští.“ (MASARYK 2000: 25) Podle Masaryka vede cesta z této duchovní dezintegrace zobjektivněním života, návratem k náboženství,[565] který aktuálně dokládá nápadný nárůst konverzí ke katolicismu.[566]

Přes vlnu těchto přestupů, již proslavili především britští a francouzští symbolisté a dekadenti,[567] se ovšem moderní člověk častěji neidentifikoval se žádným z předkládaných světonázorových či náboženských proudů a zavedeným koncepcím buď nedůvěřoval, nebo alespoň nepřipouštěl možnost, že by věrnost jedné jediné mohla jeho život naplnit. Proti takovéto volbě naopak upřednostňoval diletantskou rozbíhavost, touhu poznat či ochutnat vše a neomezovat se jen jedním vybraným směrem, jak na to poukázal například Oscar Wilde v dialogu *Kritik umělcem:* „Avšak my, kteří jsme se zrodili na sklonku tohoto podivuhodného věku, jsme příliš vzdělaní a příliš kritičtí zároveň, příliš intelektuelně jemni a příliš žádostivi vybraných rozkoší, než abychom přijali nějakou spekulaci o životě výměnou za život sám. […] Dvory města božího nejsou nyní otevřeny pro nás. Jeho brány jsou hlídány Nevědomostí a projíti jimi znamená vzdáti se toho, co jest v naší povaze nejbožštějšího. Dosti jest, že naši otcové věřili. Vyčerpali schopnost víry tohoto druhu. Jejich odkazem pro nás jest skepse, jíž se obávali. Kdyby ji byli vyjádřili slovy, nežila by v nás jako myšlenka.“ (WILDE 1994: 77)

Kulturní, vzdělanostní a umělecký rozkvět poskytoval analyticky disponovanému subjektu bohatý rejstřík nejrůznějších postojů k životu, jejichž estetická či noetická přitažlivost sváděla k jejich okoušení, střídání, obměnám a kombinacím. Otázka *„Co se*

[565] Srov. GARBORG s. a.: 250-251, 289, 292, 305-306, 309-315. Na vliv náboženského rozkolu na aktuální krizi poukazovali i další myslitelé, mj. Friedrich Nietzsche v úvaze *Schopenhauer jako vychovatel* („Vody náboženství opadají a zanechávají po sobě bahniska nebo rybníky; národové se proti sobě opět staví s nenávistným nepřátelstvím, toužíce jeden druhého rozsápat.“ NIETZSCHE 2005: 174) nebo Gustav Le Bon, který příčinou aktuálního *převratného* stavu shledal „rozvrat náboženských, politických a sociálních názorů, z nichž pramení všechny prvky naší civilizace. […] vznik úplně nových existenčních a myšlenkových podmínek, vyvolaných moderními objevy přírodních věd a průmyslu.“ (LE BON 1997: 6)

[566] Masaryk zdůrazňuje, že moderní člověk je přitahován katolicismem především pro jeho neintelektuálnost, zatímco „protestantismus se přizpůsobil do značné míry moderní filosofii a vědě, ale právě proto sám se jeví jaksi polovičatý a práv umdleným duším moderním nedostačuje […].“ (MASARYK 2000: 26) Ke kontextu srov. např. HANSON 1997, FILIP – MUSIL (eds.) 2000, 2006, PUTNA 1998, 2010 či ZOUHAR 1992.

[567] Mezi nejznámější konvertity z řad umělců patřili Jules Barbey d’Aurevilly, Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde nebo Aubrey Beardsley. Paul Verlaine se ze svého obratu přímo vyznal v předmluvě své sbírky *Moudrost*: „Autor této sbírky neměl vždy tytéž názory, jaké má dnes. Dlouho bloudil současným zkaženým světem a podílel se na jeho omylech a špatnostech. Zasloužené utrpení pro něho bylo varováním, jemuž dík boží milosti porozuměl. I vrhl se na kolena před dlouho přehlíženým oltářem, aby uctíval Nejvyšší dobro a aby vzýval Nejvyšší moc jako oddaný syn Církve, který, ač bez nejmenších zásluh, je plný odhodlání.“ (VERLAINE 2007: 163) Srov. též HANSON 1997: 10-12.

ti líbí?“, z jejíž odpovědi mínil John Ruskin poznat *vkus* i povahu dotazovaného,[568] vyvolávala v této nové situaci namísto jednoznačné odpovědi mlčení nejistoty, němotu apatie[569] či (s)hluk svářících se vyznání, který prozrazoval necelistvost jedincovy konfese.

Duchovní rozkol ovšem zachvacoval celou společnost. Podle Ruskina jej signalizovalo již architektonické schizma, projevující se masovým využíváním historizujících slohů pro sakrální stavby na rozdíl od budov obytných.[570] Archaizace určitých složek lidského života (s cílem jej estetizovat, nobilizovat či sakralizovat) tak nebyla vykládána jen jako nespokojenost s aktuální situací či nějakým jejím aspektem (např. se soudobými výrazovými prostředky), ale přímo jako hluboká společenská nejednota. Paul Bourget v eseji o Tainovi upozornil na oslabení takového rozvolněného společenství, na jeho *ztrátu síly negace*, ba neschopnost zaujmout jednoznačné kritické stanovisko: „Žijeme v době náboženského a metafyzického rozkladu, kdy všemožné nauky pokrývají půdu. […] Zmnožili jsme tolik svá stanoviska, tak obratně jsme rafinovali interpretace, tak trpělivě jsme hledali genesi, následovně oprávněnost, všech nauk, že jsme dospěli k domnění, že duše pravdy se skrývá v nejkontradiktornějších hypotézách člověka a všehomíra. […] Z toho vyplývá skepticism beze vší analogie v historii idejí, - skepticism, jehož jest u nás p. Renan nejzvláštnějším reprezentantem. Ta choroba, pochybovati i o své pochybnosti, vleče s sebou řadu chorob, které všichni znají: kolísavost vůle, sofistický kompromis svědomí, diletantism vždy napolo odpoutaný a vždy lhostejný, - všechny ty slabosti, jež působí, že více ještě závidíme těm, kteří také prošli kruhem mnohých ideí a kteří neztratili staré ctnosti někdejší: pevnou energii karakteru, nezdolnou přísnost u vnitřní disciplině, vážné pojetí reality.“ (BOURGET 1903: 138-139)

Jak je patrné z předešlých reflexí, příčinou dezintegrace jedince i společnosti byl většinou shledáván *diletantismus*, k němuž vedla i představa o osobnostní

[568] Srov. RUSKIN [1900]: 49-51. Variantou této otázky je Nietzscheův podnět k sebereflexi, umožňující sebepoznání, vtělený v bilančně postavenou otázku: „co jsi dosud opravdu miloval, co přitahovalo tvou duši, co ji ovládalo a zároveň obšťastňovalo?“ (NIETZSCHE 2005: 154)

[569] Karásek vylíčil takovou psychickou strnulost, když charakterizoval dětství hrdiny *Gotické duše*: „Byl všecek zabrán do svých myšlének, a osloven, dělal dojem člověka, jenž se právě probudil z nejhlubšího snu. Všechny jeho pohyby byly jako automatické, všechny jeho odpovědi, obmezující se nejraději na jediné slovo, jevily, že se mozek jeho nechce příliš k vůli svému okolí namáhati. Nikdy nejevil žádné zvědavosti, žádná věc sama o sobě nepoutala jeho zájmu, nikdy neřekl, že má to v lásce, ono v nenávisti, že si toho přeje, po onom že netouží.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 34-35)

[570] Srov. RUSKIN [1900]: 54-46.

mnohočetnosti člověka.[571] Množství interpretací a rozptyl hodnocení tohoto pojmu,[572] podobně jako jeho různorodé aplikace ve vědeckém bádání, umělecké kritice či při formulování individuálních životních kréd právě v tomto období svědčí o jeho živosti a produktivnosti. Jeho vykladači přitom zpravidla vycházeli z (různě formulovaného) znaku jedincovy otevřenosti různým estetickým a noetickým konceptům a vůle sloučit všechny vlastní osobností.[573]

Nejpříkladněji ztělesňoval diletantismus Ernest Renan, mimo jiné i díky vlivnému eseji Paula Bourgeta (BOURGET 1903: 47-58).[574] Ten v jeho případě diletantismus uznal jako plodnou schopnost nahlédnout skutečnost z různých hledisek, přibližovat se nejrozdílnějším existenčním formám a postojům, a zmnožovat tak současně vlastní osobnost i svět (vnímatelovu představu o něm).[575] Podle Bourgeta renanovský diletantismus relativizoval dogmatické výklady světa, znehybňující významovou dynamiku a polymorfnost života, a jejich apriorní poznávací metody, ve prospěch interpretační, světonázorové i estetické plurality. Zdánlivou jednoznačnost světa (již předpokládaly, resp. formulovaly ortodoxní výklady) tak nahradila nepostihnutelná mnohost, odpovídající jeho složitosti a proměnlivosti jeho podob, resp. představ o něm. Oproti jiným, opatrnějším zmínkám o diletantismu[576] ve *Studiích ze současné*

[571] „Je stále nutno si připomínat, že společnost je samé *já* (a nic jiného) – a na druhé straně, že já, moje já není jedno, nýbrž že i v tom jednom já je obsažena celá *společnost*, *mnohost*, *hromadnost* – že je, přesně mluveno, ve mně *více* já.“ (ŠALDA 1950a: 208)

[572] K dějinám pojmu diletantismus viz především STANĚK 2007.

[573] Jan Staněk upozorňuje na raný výklad pojmu v Baudelairově eseji *Théophile Gautier*: „Pro Baudelaira je ovšem diletantismus synonymem výlučného zaujetí krásou a jako takový představuje první podmínku každého pravého umění. […] Je to ovšem diletantismus ve znamení služby kráse, zatímco pro *fin de siècle* by byl spíše ve znamení krásy sloužící individuu. Z Gautierova portrétu nicméně vystupuje jedno určení spojující text s pozdějšími popisy diletantismu. Jeho duch je „kosmopolitním zrcadlem krásy“ (*un mirror cosmopolite de beauté*), čímž se míní schopnost účinně odrážet a obhajovat krásu odlehlých epoch. Představa lidské mysli jako nástroje soustřeďujícího a přetvářejícího a reflexy nejrůznějších věků, názorů a životních způsobů už ukazuje k diletantismu bourgetovskému či wildovskému.“ (STANĚK 2007: 86)

[574] Jan Staněk vykládá Bourgetovo pojetí diletantismu v renanovském eseji jako „schopnost, nikoliv častou, opustit omezenost svého já a vmyslit se v jiné(ho), dokonce *být* na jistou dobu jiným, třeba časově vzdáleným. Pro případnou hrozbu pohlcení jiným jsme vybaveni pěstěným, požitkářským skepticismem dovolujícím ono *propůjčit se*, ale *neodevzdat*.“ (STANĚK 2007: 87)

[575] Jako příklad odmítavého postoje k diletantismu uvádí Jan Staněk Jorise-Karla Huysmanse, který jej chápal jako projev slabé individuality (jako alibi pro neznalého, zástěrku pro toho, kdo se bojí kritizovat apod.) a nedostatečného vzdělání (chápání), nevkusu, estetické povrchnosti a nekritičnosti (srov. STANĚK 2007: 87-88).

[576] Bourget připouští potenciální hrozbu diletantismu v možném oslabení vůle: „Opotřebení vůle dovršuje konečně rozvratné dílo, a tu se nemoci dosud neroztříděné hemží strašlivě. Hojnost stanovisek, toto bohatství rozumu jest zkázou vůle, neboť plodí diletantism a vysílenou bezmocnost bytostí příliš chápavých.“ (BOURGET 1903: 109)

psychologie je Bourgetovo přijetí Renanova diletantismu kladné, protože jeho svůdnou různoběžnost v tomto případě sceluje silná individualita.[577]

V tomtéž eseji Paul Bourget poukázal také na to, že diletantismus je výsledkem civilizačního stárnutí, komplikující se lidské duše, kosmopolitního, kulturního a estetického míšení, souladné i svářlivé koexistence nejrůznějších světonázorových, náboženských a estetických pojetí:[578] „Podobně jest i diletantism nutným plodem naší současné společnosti. Prve než na ni působí, vyplývá z ní. [...] Jest lehko poznati, které podmínky velmi všeobecné přivodily tento velmi zvláštní účinek. Zdaž není jediný zákon naší doby směsicí ideí, a konflikt v našich mozcích u nás všech směsí snů celého světa zpracovanou různými rasami?“ (BOURGET 1903: 53)[579]

Jako další činitel rozkládající moderní subjekt byla shledávána vzrůstající (sebe)analytická tendence. Paul Bourget poukázal na zhoubný vliv intenzivního přemýšlení[580] na člověka ve své flaubertovské studii:[581] soustavná analýza a sebereflexe poškozují individuum fyziognomicky, duševně i smyslově, a povstává tak specifický typ moderní individuality, bytost astenická, nervózní, emocionálně nevyrovnaná,

[577] Diletantovu sílu již signalizuje jeho vůle k rozkolísání pohodlné pevnosti světa i identity: „Autor Dialogů není mužem, který dospívá k pochybnostem z nemožnosti pojati jistotu. Oprávněnost mnohých protivných stanovisek neopouští jej a brání mu, aby zaujal to bojovné stanovisko, které se nám zdá jediným způsobem afirmace pravdy, nám žákům někdejšího nepostačitelného dogmatismu. Ale to právě činí z diletantismu jakýsi druh nové dialektiky, díky které duch sdílí nekonečnou plodnost věcí. Nesmírná hojnost zjevů ruší naše systémy, jako příliš těsné formy.“ (BOURGET 1903: 51)
Podobně Friedrich Nietzsche (v *Radostné vědě*) požaduje na člověku, který usiluje o úplné vstřebání dosavadní kultury v její rozmanitosti *velké zdraví*, tj. zodpovědné formulování jedincova poměru k vlastnímu životu, soustavný pohyb mezi objektivizací (vystupováním ze sebe) a individuací (a vracením se k sobě samému): „Člověk, jehož duše prahne po tom, aby obsáhla celý obzor dosavadních hodnot a žádoucností a aby obeplula všechna pobřeží tohoto ideového „Středomoří“, který chce z dobrodružství nejvlastnější zkušenosti poznat jak je na duchu dobyvateli a objeviteli ideálu, a také umělci, světci, zákonodárci, mudrci, učenci, zbožnému, prorokovi, božímu poustevníku starého stylu: takový člověk potřebuje ze všeho nejvíc jedno: *velké zdraví* – takové, které člověk nejen má, nýbrž neustále získává a musí získávat, protože se ho stále znovu vzdává, musí vzdávat!“ (NIETZSCHE 1992: 256)

[578] V dalších esejích (především v tom o Stendhalovi) pak stárnutí světa spojuje především s touto proměnou člověka. Srov. dále ibid.: 103, 197.

[579] Diletantismus je vlastně jevem rozporným: na jedné straně vyjadřuje dezintegraci jedince, roztříštění jeho osobnosti do nejrůznějších osob jiných, resp. rozbití jednoho celistvého obrazu světa do nesouvislého a rozporuplného sledu různých podob, je-li však diletantem silná individualita, má diletantismus moc integrovat, vše v jediném člověku spojit a následně v něm znovu utvořit celý svět. Integrační přínos diletantismu je i v jeho koncentraci na subjekt sám (já), v síle kultivující vlastní osobnost (srov. STANĚK 2007: 87).

[580] Srov. též ironický výrok Wildeova Viviana v dialogu *Úpadek lhaní*: „Nic není zřejmějšího než, že příroda nenávidí myšlenku. Myšlení jest nejnezdravější věcí na světě, a lidé umírají na ně zrovna tak, jako umírají na kteroukoli jinou chorobu. Naštěstí v Anglii alespoň myšlenka není nakažlivá. Za svou skvělou fysickou zdatnost vděčíme jen své národní stupidnosti.“ (WILDE 1994: 124-125).

[581] Viz BOURGET 1903: 107-110. Srov. MASARYK 2000: 31.

neschopná vyvážené percepce, nerozhodná a nakonec pozbývající vlastní vůle a přestávající se soustředit.[582]

Těmito rysy býval charakterizován i hrdina dekadentně symbolistní literatury a jsou patrné již na zmíněném Gabrielovi Gramovi. Robert B. Pynsent charakterizoval *dekadentní Já* jako „prchavé, fluidní, rozptýlené či fragmentární" (PYNSENT 1996: 129), čímž zdůraznil jeho neúplnost a nestabilitu, a zdůraznil ústřední pozici *Já* v dekadentním umění.[583]

V české literatuře převládají takto stylizované postavy například v prózách Jiřího Karáska nebo Karla Kamínka z devadesátých let. Jsou jimi například bezejmenní[584] hrdinové *Stojatých vod* či *Gotické duše*.

Povahová vratkost hrdinů Karáskových próz devadesátých let bývá představena na konkrétním niterném dilematu, které se daná postava snaží rozřešit. Její úsilí je ovšem poznamenáno provizorností a nedůsledností. Jednak tyto snahy zůstávají většinou jen v rovině úvah a hrdina se ani nepokouší o jejich realizaci, ale i ty ojedinělé pokusy o ni odkrývají naivitu a mělkost daných plánů a záhy krachují na hrdinově nedůvěře ve zvolenou cestu. Ač se tyto jednotlivé sváry různí, nakonec vždy vyústí v hrdinovu tragickou rezignaci. Například hlavní postava *Stojatých vod*, spisovatel, který kvůli neúspěchu přestal psát, se na pozdně večerní procházce Prahou snaží vyřešit své tvůrčí dilema. Touha vrátit se ke tvorbě se v něm střetává s pocitem zbytečnosti. Návaly rezignovanosti a okamžiky nadšení a znovunavrácené sebedůvěry se v rychlém tempu střídají. Závažnost tohoto sváru se nadto násobí významem, který hrdina ve svém životě přikládá umění. Uměleckou tvorbu totiž ztotožňuje s vlastním smyslem života: „Je nutno vrátit se k práci - - nebo - - nebo – nejsem oprávněn, abych žil - -" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895d: 18)

Cestu ze soudobé dezintegrace se snažily nalézt rozličně orientované životní koncepce.[585] Některé se zaměřovaly umělecky (resp. estétsky), jiné spirituálně, další

[582] Jiří Karásek reflektoval přílišné myšlení, převažující nad činný život, ve druhém vydání *Gotické duše*: „Život byl tak tmavý, pochybný: snad je to tím, že tak stále na něj myslí. Proč není jako druzí lidé? Nepřemýšlejí: ráno vstávají s loží, jdou za prací, jedí a pijí, baví se, rmoutí a hněvají, milují a nenávidí, aby druhého dne počali všechno zase od začátku. A neztrácejí chuti k věcem, poněvadž je stokrát opakují. [...] Jen on ptal se neustále, ač věděl, že nedostane odpovědi. Hleděl vniknouti v záhadu života, ač v jeho hlubiny neměl světla." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 55)

[583] „Mohlo by se zdát, že Já se stalo dekadentům přímo bohem. Nezapomeňme, že „persona" znamená v latině „maska" a nenechme se tedy překvapit tím, že studie dekadentů o fluidním, rozpuštěném, či fragmentárním, rozdrobeném Já často vyústily ve studie o fluidní či fragmentární masce. […] pro dekadenty nejsou hranice Já vůbec patrné a samotná existence Já je zpochybněna." (PYNSENT 1996: 129-130) Srov. též ibid.: 159-162, 168-171.

[584] Bezejmennost těchto postav, kontrastující s jejich vyhraněným individualismem, zesiluje výraz jejich rozkolísané identity a druhotně naznačuje rozšířenost takových osobnostních typů.

sociálně a některé se snažily zohledňovat více aspektů. Jejich cílem bylo rozřešení svářlivé osobnostní fáze a dosažení prvotní jednoty. Sociálně orientované koncepce identifikovaly integritu se svobodou, tj. s člověkovým osamostatněním se, přetnutím společenských pout a daností, jak naznačoval například Stirner ve stati *Das unwahre Princip unserer Erziehung oder Der Humanismus und Realismus*: „„Svoboda“ spočívá pouze v „abstrakci“: člověk je svobodný jedině tehdy, když překoná danost a když začlení do jednoty svého ega to, co ze sebe vylákal tázáním, a tak konečným cílem vzdělání již nemohou být „znalosti“, ale „vůle“ zrozená ze znalostí, pak výmluvným vyjádřením cíle vzdělání je „vznik individuality či svobodné lidské bytosti“.“ (cit dle PYNSENT 1996: 133)

Překonání vnějších zábran však samo nemohlo plně sjednotit osobnost rozklíženou mnoha vnitřními rozkladnými silami, která se sama definovala jako zjemnělá a překultivovaná. Jak již naznačil Bourgetův výklad Renanova diletantismu, integrační potenciál byl obsažen výhradně v jedincově vnitřní síle, uvádějící nepřehlednou osobnostní mnohost ve srozumitelný systém. Úsilí dosáhnout jednoty tedy motivovalo k nalezení takového řádu, k souhrnému uchopení všech osobnostních složek a k formulaci vlastního poměru ke světu. Nejednou byl identifikován s konkrétním duchovním pojetím, náboženským či esoterickým, které definovalo vztah člověka a světa spirituálně a nabízelo konkrétní etický a životní plán. Duchovní koncepce interpretovaly a vedly, ovšem většinou plně neintegrovaly, zachovávajíce přinejmenším

---

[585] Na civilizační vlivy dezintegrující jedince reagovaly již dříve různé praktické filosofie a estetiky a koncepce správného (zdravého) či krásného života, z nichž některé vycházely až do počátku dvacátého století. Helena Lorenzová představuje několik takových pojetí zformulovaných v první polovině devatenáctého století, vedle makrobiotiky Christopha Wilhelma Hufelanda (zaměřené především na životosprávu člověka) také kalobiotiku Wilhelma Bronna a dietetiku duše Ernsta Feuchterslebena, které anticipují některé pozdější modernistické koncepce, resp. reflektují podobné nálady. Tito myslitelé zohledňují komplikující se osobnost soudobého člověka, na niž negativně působí pokrok, především Feuchtersleben, který se zaměřuje na duševní hygienu a zdůrazňuje podmíněnost zdravého a krásného života jednotou: „Člověk vnímá duši prostřednictvím těla. Podstata člověka je rozdělena na tělesnou a duševní a je třeba hledat jednotu. V praktickém životě se často stává, že duše je vnímána jen v jejím „soumraku“, v okamžiku, kdy vznikla duševní choroba. Tou trpí především lidé žijící ve městech, kde se neživí tělesnou prací na čerstvém vzduchu, a proto jsou ohroženi depresemi („Jemmerzeit“), hysterií, melancholií a sklony k sebevraždám. K tomu všemu ovšem přispívá i klima a roční období. To, co činí lidský život krásným, je jednota jasného ducha a tělesného zdraví, které spojuje fantazie.“ (LORENZOVÁ 2005: 165)

Krásný život je cílem Bronnovy kalobiotiky, která člověka vede k mravnému a ušlechtilému životu, v němž je krásy dosahováno harmonizací lidské individuality se světem, resp. uzpůsobováním životních podmínek (příkladný život je naplněn studiem a jeho praktickým užitím, pravidelným kontaktem s přírodou, hodnotnými mezilidskými vztahy a uměleckou recepcí a produkcí: „Úlohou kalobiotiky je tedy zkrásnění lidského života, umocnění fantazie, cítění a rozumu, a to ve vzájemné harmonii. […] Mezi estetikou a kalobiotikou existují přesahové oblasti (např. přírodní krásno), ale na rozdíl od estetiky není hlavním předmětem kalobiotiky umění, ale skutečný život.“ (ibid.: 158)

dualismus duše a těla, potažmo připouštějíce cizinectví člověka na zemi a jeho bludný pohyb po ní.

Ideální jednotu reprezentovalo umělecké dílo, které se stalo vzorem integračních snah individua.[586] Jeho integrita spočívala především v těsném spojení formy a obsahu, jejich vzájemném spoluutváření a nemožnosti něco sdělit či vyjadřovat vně tohoto spojení, což reflektoval mj. Paul Bourget ve studii o Flaubertovi: „[...] obvyklý rozdíl mezi podstatou a formou jest chybou analytickou. Myšlenka není za větou jako předmět za nějakým oknem; sjednocuje se s větou, protože jest nemožno vysloviti větu, která by nevyjadřovala nějakou myšlenku, nebo myšlenku, který by byla myšlena bez jediného slova." (BOURGET 1903: 120) Dezintegrovaný člověk tedy prožíval stav blízký nečitelnosti.

Ideálem tedy byla jednota uměleckého díla,[587] dokonalé usouvztažnění složek, které člověka a jeho život utvářely. Klíčovým prostředkem, kterým se bylo možno tomuto ideálnímu stavu přibližovat, se stal *styl*. Pojem dlouhodobě aplikovaný jak na oblasti umělecké tvorby, tak na život sám,[588] představoval estetický plán, jemuž člověk podřizoval svůj život, resp. podle něhož se snažil žít. Ideji života utvářeného jako umělecké dílo lze tak rozumět jako přehodnocení lidské existence na surovinu, z níž

[586] Jednotu umění akcentovala řada umělců, například Charles Baudelaire v úvodu své stati *Filosofické umění* („Co je to umění v moderním pojetí? Je to vytváření sugestivního kouzla obsahujícího současně objekt i subjekt, umělcův vnější svět i umělce samého." BAUDELAIRE 1968: 628), Oscar Wilde v dialogu *Kritik umělcem* (např. „Neboť není umění, kde není stylu, a není stylu, kde není jednoty, a jednota jest u individua." WILDE 1994: 32) nebo Miloš Marten v dialogu *Styl a stylizace* („Není rozdílu mezi látkou a formou – Ne, Viléme, tvůrčího procesu nevyložíte tím, že rozložíte dílo na mrtvé úseky, na něž hodí se viněty slov. Vznik uměleckého díla je jednotný, organický a vývojový. […] Nechodí umělec za věcmi – věci samy říkají mu důvěrně svoje tajemství a vzněcují v něm ideje, které jeho senzibilita překládá bezprostředně do řeči jeho umění: tónů, barev, slov. […] Je vám nyní jasno, jak zaniká látka ve formě, která není než proměna těžké, pomísené a nejasné hmoty myšlenek a dojmů v celistvý a harmonický duchový obraz – transsubstanciace, kterou uskutečňují smysly samy, tvůrčí orgány samy, nutně a bezprostředně? Malíř myslí v liniích a barvách, hudebník v tónech, básník v řetězcích slov rytmicky sečleněných. A vnímá také sub specie svého umění – tím je malířem, hudebníkem, básníkem." MARTEN 1983: 31-33).

[587] Identifikací lidského života a uměleckého díla pointuje Walter Pater v *Dojmech a myšlenkách Maria Epikurejce* hrdinovu estetickou koncepci (resp. její rysy analogické k jeho teorii estetické výchovy v doslovu k *Renesanci*): „V příhodné chvíli podávalo by takové učení návod ke zkrásnění všeho blízkého, ke zdobení života, takže životním řádem, ne neuskutečnitelným, lidský život každým dnem by se stával podobným hudební skladbě, dobře provedené; neboť „věčný pohyb" věcí (jak si představoval Marius pod starými řeckými vidinami) sám se ladí v kadenci a soulad." (PATER 1911: 88)

[588] Petr Wittlich zdůrazňuje vztah uměleckého stylu se životem právě v secesním umění: „Styl souvisel s celkovou výstavbou formy uměleckého díla, ale zároveň to byla hodnota, kterou se umění spájelo se životem. Nebyl jen záležitostí obratného rozvrhu, ale i citu. Pro secesní umělce byl styl oslovením života a světa. […] Zájem o styl nebyl tedy u tvůrčích umělců této epochy něčím vnějším nebo módním, ale tkvěl v samotné podstatě jejich uměleckého usilování […]. Pozoruhodná jednota obsahu a formy, která tak vyvstávala v dynamickém a dramatickém vznikání secesního umění, byla nepochybně jedním z jeho nejdůležitějších zisků." (WITTLICH 1982: 14) Srov. též MERHAUT 1994, VOJTĚCH 1999a.

člověk může tvarovat, stylizovat celistvý život, z něhož je vyloučeno vše zatěžující, rozkladné, co by jej vychýlilo z jeho zvolené podoby.

V těchto souvislostech se také opakovaně uplatňoval příklad dandysmu. Inspirativnost dandysmu pro modernistické uvažování o životním stylu spočívala jak v jeho úsilí omezit neomezitelné, tak v důslednosti, s níž se toho snažil dosáhnout. Reprezentoval tak svár stylizující, umělé (a umělecké) síly (a tvůrcovské vůle) a vzpírající se, amorfní, esenciálně neestetické (poněvadž užitečné) látky, přetvářené v umělecké dílo. Kultivaci života – coby procesuálního (kinetického a interaktivního) díla – podmiňovala soustavnost.[589] Látka, z níž byl vytvořen a na níž byl závislý (především tělesnost, potažmo emocionalita), se vracela do svého původního stavu (resp. stále se připomínala), a bylo ji tedy nutno zušlechťovat soustavně.[590]

Žánrově i světonázorově diferencované vícehlasí, v němž byl tento fenomén reflektován,[591] problematizovalo jeho význam i hodnoty jím reprezentované. Především díky vlivným (raně) modernistickým interpretům, kteří formulovali svá pojetí dandysmu s ohledem na jeho estetickou a sociální dimenzi, se postupně ustálil také výklad pokládající jej za radikální životní styl, dokonale ovládající nepoddajné tělo, resp. lidskou existenci jako takovou, a přetvářející člověka v artefakt, v jehož veřejně přístupných („vystavených“, „publikovaných“[592]) vrstvách (vzhledu a komunikačních způsobech) je potlačeno vše, co by prozrazovalo jeho lidskou podstatu a (neestetickou) přirozenost (tělesnost, obecnost), a který nepohnutě vzbuzuje úžas okázalou sebejistotou, lhostejností nadřazeného a originální elegancí (nepřekračující pravidla, ale promyšleně je rafinující).

---

[589] Jan Staněk poukazuje při reflexi *pomíjivosti* dandyho díla na prvek *opakovatelnosti*. Zatímco je běžné umělecké dílo dokonalým, neměnným artefaktem, výtvor-dandy musí svou dokonalost stále udržovat a zlepšovat. Existuje totiž jen v přítomném okamžiku: „Jeho dokonalost v sobě nemá nic definitivního, nikdy nemá vyhráno, v případě chyby nebo zhoršení se na předchozí výsledky rychle zapomene, neboť dandy je tím, co má jeho publikum PRÁVĚ před očima.“ (STANĚK 2005: 25)

[590] Do výsledného díla měla původní beztvarost proniknout jen kontextově, jako aspekt uplatňující se při interpretaci: jako myšlený výchozí (nebo poměrný) bod, tvořený přibližnou představou soudobého lidského života a lidské přirozenosti (tj. konvenčního života „dnešního“ člověka a „zákonitého“ fungování těla), ozřejmující složitost celého procesu sebetvorby a potvrzující dandyho jedinečnost.

[591] Z literatury o dandysmu viz mj. COBLENCEOVÁ 2003, STANĚK 2005, MERHAUT 1997, PELÁN 2001.

[592] Pro úplnost dandyovského díla je nezbytné publikum, které na ně reaguje, zatímco dandy zůstává netečný a pouze se vystavuje – jako estetický artefakt. Srov. „Dandy existuje pouze tehdy, má-li diváky. Navzdory času, který tráví v osamocení úpravou svého zevnějšku, i navzdory okázalému pohrdání názory ostatních stejně nastane chvíle, kdy se potřebuje konfrontovat, kdy potřebuje, aby byl viděn. Ne snad proto, že by se byl poskládal a sestrojil pro druhé, ale proto, že osobnost, již stvořil, musí nutně vystoupit z tajného domácího úkrytu a vystavit se na veřejnosti.“ (COBLENCEOVÁ 2003: 12)

Předpokladem ideální dandyovské artificiálnosti, reprezentované Georgem Bryanem Brummellem, byla také integrita. Nehybné, umělé chování mělo být výrazem chladného, celistvého vnitřního života. Radikalita tohoto stylu spočívala právě ve svorném ovládnutí těla a ducha, které mělo člověka proměnit v dokonalý artefakt vzbuzující úžas, ale naprosto ovládající své pocity.[593] Tento ideál dandysmu byl ovšem vzhledem ke své křehké a vzpurné látce plně (a trvale) nerealizovatelný.[594] Mohl být jen evokován, sugerován obecenstvu, jeho idea mohla být ztělesněna dočasným hmotným symbolem a jeho textovou projekcí ve svědectvích současníků (legendou[595]). Tělesná pomíjivost jej předurčila k zániku (smrti), nadto anticipovanému možným rozpadáním (stárnutím, spojeným mj. s labilitou vůle či opotřebováním slov a gest, která nesčetným opakováním a obroušenou artikulací pozbyla své původní sdělnosti a zvrátila se ve svůj opak, např. sebeironie v chlubný pathos).[596] Prostředkem sugesce dandyovské totality tak byly masky, zakrývající veškeré niterné dění a vše přirozené. Výsledkem tedy nemohla být dokonalá jednota, ale jen její přesvědčivá iluze.

Mnohem hlubší dosah měla reintegrační snaha s obdobným ideálem v člověku-uměleckém díle, kterou podrobně definoval Oscar Wilde v *Epistule in carcere et vinculis*. Její podmínkou bylo sebepoznání a její podstatou byl život v souladu s vlastní duší, s vlastním ustrojením. Tímto individualizačním procesem se z rozbitého jedince stal člověk-symbol, -idea či -dílo a jeho minulost, přítomnost i budoucnost se sepnuly v integrálním celku. Výsledná kompaktní osobnost pochopitelně nemusela představovat harmonické sžití se světem, její jednota mohla mít dokonce tragický ráz; jejím klíčovým znakem však byl smír s tímto stavem (osudem) a vůle k přijetí všech ran.

Tato Wildeova koncepce akcentovala jako podstatný znak integrace její procesuálnost, neuzavřenost. Jejím cílem nebyl dandyovský nehybný artefakt dokonalého zevnějšku a vnitřní nehybnosti, nýbrž život orientovaný k ideálu ryzí celistvosti, tedy žitý v souladu

[593] Srov. BAUDELAIRE 1968: 612.

[594] Jan Staněk uvažuje o dvou druzích dandysmu („Obecně se při pojednávání o dandysmu rozlišuje dandysmus *společenský* (historický, empirický, vnější atd.) spočívající v prvé řadě ve způsobu odívání a chování a dandysmus *duchovní* – ten zplodila literatura zmocnivší se dandysmu společenského, jehož výdobytky rozvedla a podrobila *odhmotnění*.“ STANĚK 2005: 5), z nichž ten *duchovní* ovšem považuje za plně nerealizovatelný literární konstrukt, nedosažitelný ideál: „Takový dandy je fyzicky nemožný, je to abstrakce stvořená literaturou: nikdy neexistoval, je to nehybný, nelidský pravzor, jímž se poměřují jednotlivé případy nápadníků dandysmu, neuskutečnitelný ideál, od nějž se názorně odráží nedokonalost a neúplnost (částečnost) každého pokusu o jeho ztělesnění.“ (ibid.: 5) Druhý typ lze tedy ztotožnit s ideou dandysmu, vkládanou do dandyovské realizace, která jí vzhledem k tělesným omezením nemůže dosáhnout, ale může alespoň dočasně navodit její zdání, sugerovat ji, vyvolat ji jako masku.

[595] Srov. definici legendy v Martenově *Stylu a stylizaci*: „[...] legenda jest opsaná, vypravovaná stylová linie života, jenž byl a k jehož paměti a výkladu vymyslili lidé fabuli.“ (MARTEN 1983: 62)

[596] Srov. například obrazy zestárlého Brummela ve vyhnanství, např. COBLENCE 2003, BALZAC 1996: 47-48.

s vlastní duší: není nezbytné dosáhnout ideálu, ale stále kultivovat svůj život tak, aby bylo možno co nejvíce se ideálu přiblížit. Sama vůle k této zušlechťující cestě byla tedy již úspěchem, protože pramenila z touhy po proměně a vedla k tvorbě a k hledání. Bylo-li za dandyovskou sochou prázdno a ona sama se později rozpadala, byla vědomá cesta za ideálem sice nekonečná (nezavršená hotovým tvarem), ale tím také věčná.[597]

Příbuznou myšlenku vyslovil v závěru dialogu *Styl a stylizace* Miloš Marten. Každý člověk skrývá ve svém bytí jakousi osudovou linii, kterou by mohl rozvinout a proměnit vlastní život v umělecké dílo a stát se *umělcem života*:[598] „Žíti jest umění, Viléme, a vůle stylizovati je patří k instinktům, které se sice jen málokdy probudí a vyvinou zcela, ale jsou nejcennější. [...] Podivuhodné krystaly, v něž utuhl život… lépe: v něž člověk vystylizoval se rovnocenným uměním, jako stylizuje umělec krásnou věc.“ (MARTEN 1983: 62) Dokonalou sebe-stylizací se člověk podřizuje svému *vnitřnímu zákonu*, resp. *vládnoucí myšlence a touze* a oprošťuje svůj život o vše nepotřebné a zatěžující a obrňuje se vůči deformujícím elementům z vnějšku. Rozvíjí svůj osudový předpoklad a odhlíží od všeho ostatního: „[…] člověk pochopí vnitřní zákon, osudovou hvězdu svého já. Z jeho žití vymizí všecko náhodné, epizodické, vlastně vše to podřadí se vládnoucí myšlence a touze jeho a sladí se v jednotný rytmus a ráz.“ (ibid.: 63) Zůstává čistá, tvůrčímu záměru podřízená linie, artefakt souměřitelný s malbou, hudbou či poezií. Podstata takového životního díla může být různá: „Jedněm stala se nějaká vášeň, bolest, idea středem a jádrem života a žili s očima upřenýma na tento střed, pro něj a jím: Beatrice Cenci, svatá Terezie, Marie Stuartovna mají styl osudné strasti extáze, vášně. Druzí jsou svědomitými stylisty, přiznanými umělci života: Lorenzo il Magnifico, Alexander VI., sladká královna Marie Antoinetta byli sami sobě uměleckým dílem, jež tvořili, šlechtili jako některou ze svých zahrad. Vším byli umělci: milovali rozkoš a bolest povýšené na pratypy života, měli smyslnou, vášnivou naivnost v nejvyšším raffinementu, poslouchali dobrodružné touhy směsující skutečnost a sen, nutící skutečnost, aby přijala nadvládu sna, a nutící sen, aby sestoupil na zemi… [...] Jako praví umělci věděli, že není látky příliš nízké, aby nedala se zhodnotiti, a brali odhodlaně každou vášeň, hřích, zločin i neřest […].“ (ibid.: 63)

Problém života jako uměleckého díla řešil také Jiří Karásek ze Lvovic, který byl při své cestě za ideálem původní jednoty inspirován životním příkladem Julia Zeyera,

[597] Srov. WILDE 1995: 156.

[598] „Jsou umělci života, Viléme, umělci činu, umělkyně lásky, umělci požitku, umělkyně rozkoše; stylizují život, obětují jeho plastice, v kultu rozkoše a smrti.“ (MARTEN 1983: 64)

myšlenkami Oscara Wildea a různými modernistickými koncepcemi dandysmu a úvahami o krásném životě, resp. o vztahu života a umění. Hlavním tvůrčím zřetelem kultivace života měla být stejně jako ve skutečné umělecké tvorbě krása. Umělcův život měl dosáhnout téhož krásného vyznění, jakým okouzlovalo jeho dílo.[599] Karásek, který přihlížel k případnému publiku a dandyovsky využíval při kontaktu se svým okolím různých – estetizujících i obranných – masek, ve svém estetismu akcentoval výrazné procesuální rysy, které především upozorňovaly na stálou přítomnost krize v jeho životě a na jeho konflikt s ní. Ohniskem nejrůznějších krizových prožitků byla akcentovaná *marnost života*, do níž ústilo obtížné vyrovnávání s existenčními podmínkami, tělesností, domovem a spiritualitou, přesněji: rozmanité obrazy těchto vnitřních bojů, které ovšem exponoval tak, že posilovaly tragickou krásu jeho života.

3. 2. Dandysmus a estetismus

3. 2. 1. Podoby dandysmu

Jak již bylo řečeno, výchozím vzorem dandysmu byl od počátku shledáván George Bryan Brummel. Například Jules Barbey d'Aurevilly[600] jej považoval za *ztělesnění* čirého dandysmu, jako jeho prvotní stádium, jež by mohla dále rozvíjet případná osobnostní specifika nebo nadání (jichž však Brummell postrádal, a proto se mohl soustředit výhradně na tříbení svého dandyovského chování). Pozdější pojetí dandysmu, jeho tematizace v uměleckých dílech a životní realizace se tedy od této ryzí podoby lišily, ať už šlo o promyšlené, filosoficky či esteticky orientované koncepce nebo o zplanělé formy neosobitě přejímající jen některé atraktivní prvky, např. okázalou nudu či elegantní odívání).

Raná modernistická pojetí dandysmu reprezentují například výklady Julese Barbeyho d'Aurevilly a Charlese Baudelaira.

Barbey ve svém výkladu dandysmu v knize *O dandysmu a Georgi Brummellovi* z roku 1845 vyšel z výčtu charakteristických znaků Brummellova chování, který podal na ose

[599] Bez vlivu zde zřejmě nebyla ani slavná *Úvaha o elegantním životě* Honoré de Balzac z roku 1830. Balzac zařadil život umělce do své typologie lidských existencí (vedle života pracujících a života elegantního). Umělec je podle jeho výkladu svobodnou, tvůrčí bytostí, lhostejnou k obecným pravidlům a utvářející si svá vlastní, konstruující sebe i svůj svět nezávisle na době a jejích požadavcích. Balzac zdůrazňuje jeho velikost a slávu: umělec je vtělením svého intelektu a invence.

[600] „Když si odmyslíme dandyho, co zbude z Brummella? Byl stvořen právě jen k tomu, aby se z něho stal největší dandy své doby, největší dandy s nadčasovou platností, nic víc, nic míň. […] Osud se k němu zachoval skrblicky, ale on toho dovedl využít; rozvinul jednu jedinou schopnost, kterou v sobě objevil, a povznesl se tak v určité oblasti na nejvyšší možný stupeň dokonalosti: byl ztělesněním dandysmu." (BARBEY D'AUREVILLY 1996: 25-26)

jeho životního příběhu. V polemice s tehdy převažujícím reduktivním užíváním slova dandy, pohybujícím se na škále „elegantní muž – hejsek“, Barbey vyložil dandysmus jako svébytnou komunikační koncepci, specifické pojetí životního stylu, resp. *způsobu života*, *manière d'être*.[601] Jako jeho podstatu určil individualistické překonání *pravidel* soudobé společnosti jejich osobitou, nuancovanou a hravou kultivací, které vede k překvapení publika a jeho ovládnutí a jež doprovází maskování vlastních niterných procesů (mj. okázalou nudou[602]).

Toto pojetí později přehodnotil Charles Baudelaire[603] v eseji o Constantinu Guysovi *Malíř moderního života*, v němž povýšil dandysmus na estetický program tvořivého individua, překonávajícího existenční a existenciální danosti a organizujícího vlastní život podle konkrétního uměleckého záměru.

Smyslem této životní koncepce, jejíž rozličné realizace Baudelaire shledával v různých historických epochách, obzvláště ve fázích společenské nivelizace[604] (tj. ústupu elit a rozvoje střední třídy), je rozvíjení idey krásy v jedinci samém.[605] Dandyové se jej snaží

---

[601] „Dandysmus je způsob života, a ten se projevuje i jinde než pouze v hmotných, viditelných věcech. Dandysmus je způsob života založený na odstíněnosti, což je vlastní starým, civilizovaným společnostem, odkud komedie takřka vymizela a kde konvence stěží přemůže nudu.“ (BARBEY D'AUREVILLY 1996: 26-27) Barbey zavrhoval metonymické užívání pojmu dandysmus pro jeho jednotlivé aspekty, jmenovitě pro nudu či eleganci, např.: „Elegance samozřejmě k dandysmu patří; avšak sama k jeho definici nepostačuje. Dandysmus je způsob života a ten se projevuje i jinde než pouze v hmotných věcech.“ (ibid.: 26) Srov. ibid.: 23. Stejný názor zastával i Charles Baudelaire, který takto komentoval příznak elegantního odění. V koncepci dandysmu jej vykládal jako pouhý prostředek, jímž dandy vyjadřuje svou nadřazenost, tedy nikoliv jako vlastní cíl či podstatu dandysmu: „Ba dandysmus není, jak si zřejmě mnoho ne dost uvážlivých lidí myslí, ani nemírná záliba v oblékání a hmotné eleganci. Tyto věci jsou pro dokonalého dandyho pouhým symbolem aristokratické nadřazenosti jeho ducha. Proto také v jeho očích, milujících především *vybranost*, záleží dokonalost oblečení v absolutní prostotě, jež je skutečně nejlepším prostředkem, jak vyniknout.“ (BAUDELAIRE 1968: 612) Srov. ibid.: 617. Souvislost dandysmu a módy připomněl i v eseji o Eugènu Delacroixovi – viz ibid.: 576.

[602] K dandyovské *nudě* či *znuděnosti* viz STANĚK 2005: 26.

[603] Baudelairův resumující a inovující postoj připomíná Jiří Pelán a akcentuje u něj převažující estétskou orientaci: „Baudelairova verze dandysmu je radikální revizí dosavadních interpretací, jakkoli na ně bezprostředně navazuje a mnohé z nich přejímá. Teprve u Baudelaira dandysmus definitivně přestává být společenským chováním a stává se duchovním principem. Vůdčí ideou Baudelairova dandysmu je – jak opakovaně deklaruje – idea krásy; jeho dandysmus je tak v prvé řadě novou estetikou a jeho dandy se přerozuje v estéta.“ (PELÁN 2000: 75)

[604] „Dandysmus se objevuje především v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy je aristokracie otřesena a pokořena jen z části. Ve zmatku těchto dob pojalo nejspíš několik lidí, vyvržených, znechucených, zahálejících, ale do jednoho plných vrozené síly, úmysl vytvořit jakousi novou aristokracii, kterou bude tím obtížnější zlomit, že bude založena na nejvzácnějších, nejnezničitelnějších schopnostech a nebeských darech, jež nelze získat prací ani penězi. Dandysmus je poslední výšleh heroismu uprostřed úpadku; a typ dandyho, kterého cestovatel objevil v Severní Americe, tuto myšlenku nikterak nevyvrací: nic totiž nebrání předpokladu, že kmeny, kterým my říkáme *divošské*, nejsou trosky velkých zašlých civilizací. Dandysmus je zapadající slunce; jako hvězda, která klesá, je nádherný, bez tepla a plný melancholie. Ale běda, stoupající příliv demokracie, který všady vniká a všechno nivelizuje, utápí den ze dne i tyto poslední představitele lidské hrdosti a zalévá stopy těchto podivuhodných Myrmidonů vodami zapomenutí.“ (BAUDELAIRE 1968: 613)

[605] „Tito tvorové nemají na práci nic než pěstovat ve své osobě představu krásy, ukájet své vášně, cítit a myslet.“ (BAUDELAIRE 1968: 611) Baudelaire přitom zdůraznil podmínku dostatečného hmotného

naplnit především vyhraněným individualismem, nabývajícím až náboženského výrazu v *kultu sebe samého*[606] a založeným na posilování vlastního sebeovládání a na vzdoru vůči všemu *triviálnímu*. Proces estetizace zevnějšku tak Baudelaire vyložil jako dobrovolné podřízení vlastní přirozenosti (emocí, vášní, touhy…) vnějšímu řádu, jako umrtvení těla (užitečnosti) ideou (krásou). Dandysmus se tak podobá duchovnímu cvičení vzdělávajícímu novou elitu, která nahradí (ustupující) rodovou nobilitu, oproti níž vyniká mocnější (poněvadž silnou vůlí podmíněnou, nikoliv jen dynasticky předurčenou) odolností, jejímž tělesným výrazem je neproniknutelnost.

Dandyové dosahují krásy důsledným dodržováním pravidel a překonáváním tělesných překážek. Každý si volí svůj individuální styl, jímž tříbí svůj život, eliminuje z něj vše přirozené, tj. užitečné – a tedy neestetické. Dandy jako nový aristokrat je chladně, uměle zkonstruován. Styl osvobozuje jeho tělesnou expresi od niterných prožitků, jež mají být taktéž zkroceny, a utváří tak somatickou masku, krášlící (neužitečnou), defenzivní (chránící nitro) i vládnoucí (budící *úžas*). Dandy se tak proměňuje v sochu, v pomník krásy zanikající přílivem užitečné a zištné banality.[607]

Baudelaire se k dandyovské kultivaci, potažmo ke stylu coby podmínce krásy v tomto eseji vrátil ještě v kapitole oslavující módu. Šat, oděvní dekorace, všechny ozdoby zakrývající lidskou *přirozenost* zde interpretoval jako projev člověkovy *nechuti ke skutečnu* a jako důkaz *nehmotnosti duše*.[608] Své tvrzení podložil výkladem přírody jako negativní pudové síly, orientující člověka výhradně k tělesnosti, resp. k materiálnímu zisku,[609] a tedy vzdalující jej od ušlechtilosti a *krásy*, jíž člověk dosahuje až filosofickou

---

zázemí, které dandymu umožňuje soustředit se na svůj cíl a nezaneprazdňovat se sháněním prostředků: „A tak mají k dispozici v dostatečné míře a podle své chuti čas i peníze, bez nichž se fantazie, redukovaná na pomíjivé snění, stěží může proměnit v čin. Je bohužel až příliš pravda, že láska bez peněz a volného času nemůže být nic než prostopášnost měšťáka neb plnění manželské povinnosti. Místo žhoucího nebo snivého rozmaru se stává odpornou užitečností. [...] Mluvil-li jsem o penězích, pak proto, že jsou nezbytné pro lidi, kteří si ze svých vášní dělají kult; ale dandy neprahne po penězích jako po něčem podstatném. Neomezený úvěr by mu stačil, přenechává tuto sprostou vášeň nízkým smrtelníkům.“ (ibid.: 611-612)

[606] „Co je to tedy ta vášeň, jež se stala učením a získala takové panovačné adepty, ta nepsaná instituce, jež vytvořila takovou povýšenou kastu? Je to především potřeba vytvořit si ve vnějších mezích konvencí originalitu, jistý kult sebe samého, který možná přežije pachtění po štěstí hledané v jiných, například v ženě, který možná přežije dokonce i to, čemu říkáme iluze.“ (BAUDELAIRE 1968: 612)

[607] „Dandysmus je poslední výšleh heroismu uprostřed úpadku […]. Dandysmus je zapadající slunce; jako hvězda, která klesá, je nádherný, bez tepla a plný melancholie.“ (BAUDELAIRE 1968: 613)

[608] „Módu tedy nutno pokládat za symptom touhy po ideálu, který tane v lidském mozku nad vším, co tam přirozený život kupí hrubého, pozemského a špinavého, jako jakási vznešená deformace přírody, nebo spíš jako trvalé a postupné úsilí o její reformu.“ (BAUDELAIRE 1968: 617)

[609] „[…] příroda neučí ničemu nebo takřka ničemu, to znamená, že člověka pouze *nutí* spát, pít, jíst a jakžtakž se chránit proti nepřízni povětří. A že také člověka žene zabíjet, pojídat, zavírat, mučit svého bližního; jakmile totiž vyjdeme z říše nutnosti a potřeb a vstoupíme do říše přepychu a rozkoší, vidíme, že příroda umí radit jen ke zločinu. Právě tato neomylná příroda vytvořila otcovraždu i lidojedství a tisíc

či náboženskou kultivací. Přirozenost a krása si v tomto pojetí zcela odporují: pro přirozený život má smysl jen to, co je užitečné pro tělo, zatímco umění je primárně povahy neužitečné. Sama lidskost je výsledkem kultury. Výsadou člověka je jeho kultivace, která jej vzdaluje od *hrůzného* přežívání (boje o přežití) a přivádí k dobru: „Zlo se páše bez námahy, *přirozeně*, osudově; dobro je vždy produkt umění.“ (BAUDELAIRE 1968: 61)

Stylizačním úsilím, blízkým Baudelairovu dandyovskému pojetí, se vyznačovala i jeho estetická koncepce. Odmítal trpné přijímání inspirujících podnětů a požadoval na umělci, aby ve svém díle zpracoval poskytnuté impulsy „nadčasově“, racionálně a soustředěně. Otakar Levý ve výkladu Baudelairovy estetiky[610] rovněž upozorňuje na význam, který Baudelaire přikládal vůli: díky ní umělec překonává překážky, a může tak vytvořit krásné dílo.[611] První překážkou na této tvůrčí cestě je již sama látka, kterou umělec transformuje, potažmo inspirace. Umělec by k nim měl zaujmout tvůrcovský postoj a zpracovat je tak, aby složky nového díla byly maximálně zvýznamněny[612] a nic nebylo ponecháno souhře náhod;[613] a to nakonec ani stav inspirace, který by měl umělec dokázat vyvolat (srov. LEVÝ 1998: 13-20).[614]

Podle Charlese Baudelaira tedy život ani tradiční umělecké dílo nemají být pouhými rezonancemi podmínek (individuálních i sociálních daností, osudu), resp. prožitků, jazyka a inspirace, ale člověk má usilovat o jejich novou, jedinečnou podobu.

---

dalších ohavností, jež nám stud a ohledy brání jmenovat. Jedině filosofie (mám na mysli dobrou filosofii), jedině náboženství nám přikazuje živit chudé a nemocné rodiče. Příroda (jež není nic jiného než hlas našeho zájmu) nám přikazuje je zabíjet. [...] Všechno krásné a ušlechtilé je výsledek rozumu a úvahy. […] Zlo se páše bez námahy, *přirozeně*, osudově; dobro je vždy produkt umění.“ (BAUDELAIRE 1968: 616)

[610] Viz např. „Podobně jako Flaubert odmítal [tj. Baudelaire] představu umělce inspirovaného a zavrhoval názor, že tvůrčí činnost je souznačná se spontánním a afektivním duševním vzrušením. […] To, co nazývá Baudelaire inspirací, je něco zcela odlišného od romantické představy nepodmíněné a nekontrolovatelné tvůrčí intuice: je to po jeho soudu stav, který nejenom že je možné vyvolávat vůlí, ale jejž nutno vůli podřídit, vůlí ovládnout.“ (LEVÝ 1998: 14-17) Srov. „Trvalá je pouze ta krása, jež zakrývá živočicha, tedy umělá a protipřírodní krása, vytvářená den za dnem podle subtilních pravidel. Báseň, jež vzniká ve znamení této estetiky, není napodobením přírody: je naopak antinaturistická, je to autonomní stavba, přísná konstrukce, nově a svéprávně pořádající „materiál“.“ (PELÁN 2001: 243)

[611] Srov. LEVÝ 1998: 18-21.

[612] Příkladem takového díla byl *Havran* Edgara Allana Poea, jehož promyšlenost manifestoval sám Poe výkladem jeho výstavby *Filosofie básnické skladby* (POE 1972: 38-46). Srov. LEVÝ 1997: 26-27.

[613] Podobná myšlenka zaznívá i ve Wildeově dialogu *Kritik umělcem*: „Každé jemné imaginativní dílo jest sebevědomé a rozvážené. Básník nepěje, protože musí pěti. Alespoň veliký básník tak nečiní. Veliký básník zpívá, poněvadž volí zpěv. Jest tomu tak nyní a bylo tomu vždycky tak.“ (WILDE 1994: 31)

[614] Srov. LEVÝ 1998: 17.

Zřejmě nejsoustředěnější český[615] výklad dandysmu podal Arthur Breisky[616] v eseji *Kvintesence dandysmu* z roku 1909, v němž jej definoval jako krajně individualistický (až egoistický) světový názor, resp. nadřazený postoj k životu.[617] Dandyové[618] podle něj odmítají všeobecnost, bouří se proti ní[619] a kultivují vlastní život jako umělecké dílo s cílem jej maximálně individualizovat a potvrdit svou osobnostní jedinečnost. Nejrozmanitější dandyovské realizace[620] spojuje povýšenost, pojetí života jako uměleckého díla a *l'impassibilité* (čili odolnost vůči vnějším impulsům[621]).

Svou výlučnost si dandy uchovává po celý život[622] a promítá ji do všech rovin svého osobního životního stylu od lhostejného, resp. neměnného výrazu, jímž maskuje své případné pocity[623] (neprojevuje vzrušení či znepokojení, ani překvapení[624]), přes

---

[615] V českém prostředí byl pojem dandyho či dandysmu spojován přinejmenším od šedesátých let devatenáctého století s nudou a elegancí, jeho podtónem však byla povrchnost a vnitřní prázdnota. Srov. např. kritickou glosu Karla Purkyněho o malbě Viktora Barvitia *Čtvrtek ve Stromovce* z referátu o výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění v červnu 1865 v *Politik*: „Máme kolem sebe specificky pražské dandyovské publikum, až nám je z toho nepříjemno. Všechny ty zobrazené loutky jsou tak chladné a tak dobře oblečené, tak mladé, a přec už filistrovské, bez páteře a bez síly, ani jedna tvářička dětská se na nás nesměje, téměř jakoby na rozkaz se zde lidé seskupili. Sukně je prý ze salónu Krach a klobouk od Krieseho. Lidé se nudí a nudí nás." (cit. dle POKORNÁ-PURKYŇOVÁ 1944: 360) Není ovšem vyloučeno, že Purkyně tento pojem užil spíše v návaznosti na jeho frankofonní kontext, který zřejmě znal z období svého studia ve Francii, nikoliv v souladu s běžným dobovým českým územ.

[616] K životu a dílu Arthura Breiského srov. např. PODROUŽEK 1945, JIRÁT 1978a, MERHAUT 1997, VOJTĚCH 1999b, 2008: 193-199, BUGGE 2006. Arthur Breisky bývá také považován za jediného opravdového českého dandyho, tj. toho, který si svou teorii dandysmu zkonstruoval a svým životem (a smrtí) naplnil (např. PELÁN 2001, STANĚK 2005: 58). Breiského pojetí dandysmu srovnal s tezemi Baudelairovými, Barbeyovými a Wildeovými Jan Staněk (viz STANĚK 2005: 58-73).

[617] „Existují jen dva druhy mužů: dandyové a ostatní. Vítězové nad životem a jeho otroci. Dandy překonává život svým já." (BREISKY 1996: 128)

[618] Breisky nepřipouštěl existenci ženského dandyho (či *dandyess*). V jeho teorii byla žena zmíněna jen v poměru k dandymu, a to v souladu s dobovými názory, odvozenými z některých myšlenek Schopenhauerových, Kierkegaardových a Nietzscheových, jako bytost nedokonalá: „[…] dandy nezná lásky k ženě. Váží si jí někdy jako virtuos svého nástroje. Jest mu však lhostejná a opovrhuje její instinktivností. […] Neboť milovati ženy jest dandymu totéž, jako kouřiti cigarety nebo píti šampaňské: stimulans smyslů." (BREISKY 1996: 132) Srov. též COBLENCEOVÁ 2003: 144, GRUSKOVÁ 1999: 288-290.

[619] „Dandy je duchem vzpoury, příbuzným Miltonova Satana. Je nepřítelem celého světa. Ubraňuje se před jeho nečistým dotekem závojovými hrami svých mystifikací." (BREISKY 1996: 134)

[620] „[...] je tolik různých dandysmů, kolik je dandyů." (BREISKY 1996: 129) Takovým historickým dandym byl podle Breiského Alkibiades, Petronius či Napoleon.

[621] „Nejsouce nikdy přirození, nikdy nepodléhajíce svým citům, vždycky bravurně se ovládajíce, nepodléhají silným brutálním afektům, jako je smích, pláč, zoufalství nebo zlost. Jsou na vše připraveni a nic nedovede jich překvapiti." (BREISKY 1996: 129)

[622] Breisky dokonce prohlašuje, že dandy je k dandysmu předurčen zrozením: „Dandym stejně jako géniem nutno se naroditi. Dandysmus je světový názor, *stav inteligence*, k němuž musí každý dospěti, kdo dandym se zrodil." (BREISKY 1996: 131)

[623] „Dovedli učiniti z blazeovanosti masku okouzlujícího a znepokojujícího půvabu. Dovedou s úsměvem umírati a s úsměvem trpěti. Nejsou schopni vášně a lásky. Vášeň karikuje a láska je prostitucí." (BREISKY 1996: 129)

[624] Vrcholným prostředkem tohoto maskování se je mystifikace: „Jsou umělci mystifikace. Dovedou mystifikovati gestem, stejně jako pohledem, úsměvem, pózou nebo inflexí hlasu. Nikomu nepopřejí nahlédnouti do svého nitra. Mluví-li o sobě, nemluví nikdy pravdy. Jsou hrdi na tajemství svých intimit." (BREISKY 1996: 130)

originální oděvní estetizaci[625] po hodnotovou inverzi, která charakterizuje jeho stanovisko k obecným konvencím. Dandysmus ovšem neznamená pouhou masku (ukáznění výrazu), ale rovněž ovládnutí nitra: „Umění života! Je k němu třeba stoické duše a naprosté nezávislosti od všeho, co jest vně našeho já. […] Co možno nejvíce se emancipovati od tajemné a rozmarné hry osudu a býti vlastním osudem – ejhle ideál dandyho." (BREISKY 1996: 134)

V závěru svého eseje pak Breisky připouští ideálnost tohoto programu poukazem na tragické konce slavných dandyů. Uvádí zde různorodé příklady vražd, sebevražd či sebezničujících závislostí, aniž by připustil nějakou možnou podobu smrti, která by mohla adekvátně životní dílo uzavřít.[626]

V těchto představených výkladech či koncepcích se tedy svorně uplatňuje snaha manifestovat jedinečnost či odlišnost člověka konkrétně zformulovaným životním stylem a povýšit jej na umělecké dílo, předložené světu coby publiku. Dandyovské mechanismy přitom hlubinně zasahují do podstaty lidského života, ovládají jeho cítění, chování i vystupování, přičemž posilují především ony individuální aspekty a minimalizují běžné, tělesné projevy.

3. 2. 2. Dandysmus Manfreda Macmillena: život jako fikce

Jiří Karásek ze Lvovic[627] vyložil dandysmus především v *Románu Manfreda Macmillena* z roku 1907. Ve svém pojetí uplatnil především ty z dandyovských znaků,

---

[625] Breisky zdůrazňuje dandyho protikladný postoj k módě; zatímco on přichází s novými, originálními oděvy, móda je bezduše přijímá, *imituje*: „Dandysmus počíná tam, kde móda přestává. Móda uniformuje, dandysmus dezuniformuje. Největším nepřítelem módy je dandy. Musí neustále ji překonávati, jsa stále jí napodobován." (BREISKY 1996: 130)

[626] Částečně takovou alternativu (ovšem nepodmíněnou vůlí umírajícího, ale nutností vyvolanou chorobou) naznačuje povídka *Báseň v próze*, jejíž hrdina, syfilitik, volí okamžitou smrt před zohyzděním, které by doprovázelo pomalé umírání, a svou sebevraždu pojímá rovněž jako umělecké dílo: odpovídajícím způsobem zdobí svou ložnici a pokouší se otrávit opiem (které však místo smrti vyvolává halucinaci) a posléze se střelí do srdce, zamaskovav předtím stopy *zelených skvrn* na obličeji: „Oblékl se s nejvybranější pečlivostí. Rafinovanými kosmetickými prostředky vrátil své tváři její bývalou svůdnost. A jedinou ranou z browningu do srdce učinil konec." (BREISKY 1997a: 117)

O estetický skon usiluje i hlavní postava Karáskova *Scarabea* Gaston Béroalde d'Amade („Ve všem životě zachovával vždy vkusu. Bylo tedy nutno zemříti krásně, na krásném místě a nejprve odložiti unavené tělo v tichém usmíření, bez výčitek, beze vzdoru…" KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 5) a v tomtéž románu slibuje Marcel Oresteovi *nádhernou smrt* („Každý umí se zamilovati. Nikdo neumí odejíti. [...] Proto, Oreste, se vyvaruji toho, by náš vzájemný styk uvízl v nějakém, byť sebe prchavějším erotismu. Ale vynasnažím se vždy, by měl náš styk kdysi krásný konec, nádhernou smrt." ibid.: 57).

[627] Podobně jako další sympatizující vykladači dandysmu se ani Karásek na přelomu století za dandyho přímo neoznačoval. Až na začátku třicátých let ve vzpomínkovém souboru *Počátky Moderní revue* o sobě zpětně promluvil jako o dandym, a to v souvislosti s oblékáním. Zdůraznil zde exkluzivitu a vytříbenost svého odění a označil se výslovně za pražského *arbitra elegantiarum* na konci století: „[…] lidé v Praze žasli, když jsem se objevoval na ulici v bezvadných šatech nejnovějšího střihu, s krásnými kravatami, jež pro mne vybíral vídeňský přítel, a stal jsem se tak po určitou dobu ta trochu pro pražskou ulici „arbitrem

které posilovaly dandyho jedinečnost a estétství (např. blazeovanost, elegance…), a zvláště zdůraznil jeho schopnost transformovat život v umělecké dílo. Tento aspekt ještě později připomněl v předmluvě k Breiského *Triumfu zla*, v níž podotkl, že dandysmus je „nejdražší slovo všech, kdo chtějí býti umělci formou nejsubjektivnější, *vlastními životy*." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1997: 11) Dandysmus tedy shledal příkladným způsobem osobní sebe-tvorby, umění života.

Román Manfreda Macmillena navazuje na předchozí Karáskovy prózy již svou mezižánrovou stavbou, kombinující esej a román. Již v *Legendě o melancholickém princi* skládaly úvahové pasáže spolu s ústřední dějovou osou – životopisem fiktivního aristokrata – hrdinův imaginární portrét, postihující především jeho osobnostní vývoj a podobně i *Gotická duše* transformovala tradiční Bildungsroman v psychologicko-filosofickou prózu, prosycující životopisný rámec (s jádrem v duchovním hledání) rozsáhlými hrdinovými úvahami, představami a niternými prožitky. V *Románu Manfreda Macmillena* jsou rozsáhlé reflexivní pasáže přímo spojeny s tajuplným příběhem. Obsahuje je jak pásmo vypravěče Francise Galstona, jednoho z hlavních hrdinů, tak časté rozhovory mezi ním a Manfredem Macmillenem, připomínající převahou nadčasových témat, sebejistým, emocionálně vyrovnaným slohem, zpravidla prostým pochybností či rozmýšlení, a dominancí jednoho z komunikantů (Manfreda Macmillena[628]) Wildeovy esejistické dialogy či rozhovory z *Obrazu Doriana Graye*.[629]

Román Manfreda Macmillena lze tedy číst jako esej v románové formě. Na pozadí enigmatického vyprávění Karásek prokresluje dandyovskou koncepci titulní postavy, aristokrata Manfreda Macmillena,[630] která je prezentována jak v jeho přímé charakteristice (artikulované zčásti vypravěčem, zčásti Manfredem samým), tak nepřímo, prostřednictvím vyprávění záhadného příběhu.

---

elegantiarum". Vnesl jsem dandysmus i do Moderní revue, a také Arnošt Procházka se počal elegantně strojiti, žel jen, že měl pražského krejčího, a já, bez své zásluhy ovšem, nejslavnějšího vídeňského krejčího." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 150)

[628] Patrné monologičnosti Manfredových výroků si všímá i sám vypravěč: „Ale Manfred, ač hleděl na mne, byl tak zaujat svým nitrem, ze činil dojem, jako by se spíše zpovídal sobě, než mně." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 41)

[629] Esejistické prvky jsou podstatné i pro román *Scarabeus*, který je ovšem výrazně dějovější. I zde jsou úvahové pasáže primárně vkládány do řečových pásem postav, do Gastonova vnitřního monologu a do dialogů hrdinů, především do promluv mága Marcela (jejich monologičnost zdůrazňuje sám Marcel podobně formulovanou poznámkou, jakou Francis glosoval rozhovory s Manfredem: „Jste fantom, Gastone. Neexistujete. Mluvím-li k vám, jest mi, jako bych mluvil sám k sobě. Ptejte se na cokoliv, řeknu vám vše…" KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 165). Podrobný stylistický rozbor celé trilogie *Romány tří mágů* podal Roar Lishaugen (viz LISHAUGEN 2008).

[630] Dandyovské rysy ovšem charakterizují i vypravěče románu Francise Galstona, který je Manfredovou osobností přitahován. Charakterizuje se jako diletující bytost vyhledávající extrémy a toužící po neobvyklém a nebezpečném: „V životě je mi trýzní mluviti s obyčejnými lidmi. Miluji jen lidi, kteří chovají pro mne nějaké nebezpečenství." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 10)

Manfred je vystižen jako bytost ambivalentní povahově i národnostně,[631] zaujatá výhradně sama sebou a svými sny, lhostejná k ostatním lidem[632] a naprosto neuchopitelná.[633] Charakterizuje jej rovněž jeho elegantní a nevýstřední vzhled, kultivované vystupování a stylizace do nestárnoucího.[634] Manfredovu charakteristiku podanou Francisem především v úvodu románu odstiňuje zjevný ironický nádech, který svědčí o Manfredově převaze nad jeho současníky a naznačuje původ těchto znaků v jeho vlastních výrocích. Posléze je obraz Manfredova dandysmu dále rozvíjen (a rozbíjen) jím samým, přičemž nad jiné[635] akcentuje snahu o proměnu lidské existence v umělecké dílo, jež je dandyho nejvyšším úkolem, polarizujícím všeobecně uznávané lidské *užitečné* aktivity, zahrnuté pod pojmem *práce*: „[…] život má jen tehdy smysl, nahromadíme-li v něm všech šíleností, jichž můžeme dosáhnouti. Sám o sobě je bez ceny, ale jest vším, je-li transponován: najděte životu styl a učiníte z něho zázrak.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 49)

Manfred skládá svůj vlastní svět z vybraných míst, konstruuje jej jako kulisy, jejichž atmosféra souzní s jeho životem. Podobně se také obklopuje takovými bytostmi, které odpovídají jeho estetickému názoru a adekvátně dotvářejí jeho drama. Jeho volní životní prostor se tak skládá především ze starobylých, tajemných a opuštěných míst, po nichž se pohybuje buď sám či doprovázen mladými, krásnými a originálními muži.[636] Mimo tento prostor se Manfred maskuje nudou a lhostejností.[637] Za blazeovaným povrchem se

[631] „[…] mimo všechna území a všechny rasy. Byl všude a nikde domovem. [...] Ve Vídni dandy, v Praze snílek. Ve Vídni střed společností, v Praze samotář, toulající se po chrámech. Jako by měl dvě duše, jež střídal.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 9)

[632] „Oslňoval jsem dále v společnostech, toulaje se z města do města, opovrhuje ze srdce všemi, kteří mne podivovali. Jak je snadné, aby vás měli za duchaplného! Vezmete-li zřetel k hlouposti svého okolí a ironizujete-li jeho prostřednost, jste vtipný, to jest obdržíte možnost býti k lidem hrubý. Ale do společnosti chodíme, jen abychom inspirovali svou nechut k lidem. Neboť je nepříjemno, stojí-li někdo výše než my. Jediný důvod tedy mluviti s lidi, jest možnost nacházeti je hnusnými.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 48)

[633] „Změna – to bylo jediné, co bylo u něho stálé. Čím jsem jej déle pozoroval, tím mne více mátl.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 14)

[634] „Byl dokonalý dandy. Již zevnějšek jeho upoutával, ač nebylo na něm nic výstředního, a ač se zase cítilo, že se výstřednosti vyhýbá ne z korektnosti, ale pouze proto, že není jeho žánrem. […] Nebyl mlád, ale vynasnažoval se vypadati naprosto mladě. Mládí považoval za jedinou formu, v níž se možno objevovati na veřejnosti. Věčným mládím chtěl se lišiti od těch, kteří necítí neslušnosti toho býti starými. Ani za přátele nevolil si nikdy starých lidí. Daleko od nich prchal. Osvěžoval se jen stykem s mladými přáteli. Neboť stáří pokládal za nakažlivé, jako by mohlo přejíti do člověka, jenž sám se pak stane starým.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 10-11)

[635] Četnými sebereflexemi Manfred potvrzuje své přesvědčení o vlastní nadřazenosti nad ostatními a opovržení všedností a zdůrazňuje odlišnost vnitřního a veřejného života (spojenou s maskováním nitra).

[636] Manfreda rovněž charakterizuje jeho misogynie (srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 9). Srov. BARBEY D’AUREVILLY 1996: 40, LISHAUGEN 2008: 50.

[637] „Většina nespokojenosti lidí na světě je v tom, že se neumějí nuditi, a proto hynou. Filosofie dandysmu učí uměti se nuditi a tím dovésti žíti. Dandy nemá se ničím inspirovati. Ale poněvadž je to příliš nedosažitelno, je mu časem dovolena inspirace, mimo jediný případ: podivovati dokonalé, což jest

ovšem skrývá vášnivé niterné dění,[638] jehož obraz počne Manfred zhmotňovat před Francisem Galstonem.[639] Tím ovšem ještě důkladněji znejišťuje pravdivost a fiktivnost svých obrazů, a to včetně toho přítomného (jemuž specifická komunikační situace – veřejné soukromí – vtiskla příznak upřímného). To si uvědomuje i Francis, jenž Manfredovu „zpověď" záhy vykládá jako rozplynutí dandyovské masky, které však může být její součástí.[640]

Eventualita masky proměňuje Manfredův život ve stálou *fikci*, k níž odkazuje i název díla,[641] a on sám ji dále zmnožuje a problematizuje jí i obraz své osobnosti. Jeho vyprávění o dvojníkovi, totožnost jeho deníkových záznamů s textem divadelní hry záhadného Waltera Mory[642] (druhotně exponující divadelnost života), jeho posedlost Cagliostrem[643] (a jeho výklad Cagliostrovy osobnosti, akcentující *lež* coby stylotvorný element a považující další lidi za tvárnou hmotu, z níž lze utvářet vlastní skutečnost) i

---

jen pro snoby. Dandy inspiruje se v tom případě jen prostředností: špatné divadlo mu dá iluzi a špatná láska pocit zamilování. Dandy nemá milovati lidí, ani jimi opovrhovati. Má jen býti přesvědčen, že jsou na světě lidé zajímaví a zbyteční, a těmi zbytečnými že jsou všichni ostatní." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 11)

[638] Zdůrazněno je především Manfredovo zaujetí okultismem, který v širším plánu hrdě kontrastuje se soudobou vědou a racionalismem: „Vším tím se opojoval, co děsí dnes v knihách středověku. Ale kdežto ty, kdo žili v středověku, démon posedával, on chtěl sám jím vládnouti a sám rozkazovati tomu, co měl démonického v sobě. [...] Množil v sobě hrůzu, jako tajemnou sílu, ale jen k pokusům pro sebe, ne aby sám se stal jejím nástrojem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 13)

[639] „Neboť s vámi chci teď žíti tak, jak žiji sám, skrytě a mimo lidi: *výstředně*, *nesmyslně*, *s rozkoší a zoufalstvím*. S lidmi ostatními mluvím, že jim říkám cokoliv, ale přitom duše je zcela jinde: s vámi budu mluviti jen to, kde jest i duše." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 24)

[640] „Kde byl nyní Manfred Macmillen, dandy, posměvač, jednající s každým s pokořující nedbalostí, s elegantní drzostí, s impertinentním šikem? […] Teď jsem cítil u něho tiché, rytmické kouzlo lidské družnosti. Manfred byl nyní někdo zcela jiný. Či jsem se jen mýlil? Experimentoval mnou? Byl tak záhadný: jest mu možno důvěřovati?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 24-25) Francis ovšem postupně Manfredovu kouzlu propadá, srov. např. ibid.: 44-46, 99-100.

[641] Pojem *románu* v názvu díla je užit spíše než ve smyslu prozaického žánru – jako přenesené pojmenování pro příběh – srov. také Manfredovu sebereflexi: „Neboť měl-li z počátku onen neznámý, spatřený u náhrobku hrabat Vratislavů, cosi fantasmagorického ve svém zjevu, najednou změnil se v osobu úplně reální, ač neztrácel ani tu své povahy Inspirovaného Tajemným. Ano, to je nejpodivuhodnější z celého mého románu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 37)

[642] Když si Francis, čta deník, uvědomí identitu záznamů s textem hry a zeptá se Manfreda, zda není Morou on sám, reaguje tento dvojznačným překvapením: „Manfred jen pozdvihl obočí, překvapen otázkou. Malý ruměnec na vteřinu zabarvil jeho bledé tváře. Stál chvíli bez hnutí, jen oči mu se vzníceněji leskly. Zdálo se, že něco pracuje v jeho nitru, s čím usilovně bojuje. Má domněnka se ho dotkla prudkým nárazem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 94) Následně pak shodnost textů interpretuje jako totožnost niter: „Ale Walter Mora říká věci, jež si říkám, jsem-li o samotě, jimiž se zpovídám z nejtajnějších hlubin svého nitra. Vysvětlete mi nyní, jak je možné, že existuje ještě jedna bytost, jež je stejně inspirována Cagliostrem, jako já?" (ibid.: 95)

[643] Manfred charakterizuje svůj *styl* jako cagliostrovský, čímž naznačuje totožnost jejich postojů: životy obou jsou utvářeny mystifikacemi, esteticky formulovanými lžemi (fikcí) a hrou s lidmi: „Podléhám Cagliostrovi, poněvadž jest jediným stylem, v němž mohu žíti. Žíti život jako on, toť vyjíti ze svého života. [...] Problém života byl u něho totožný s tím, že se vybavoval s hypnotismu materiálního, by mohl přejíti do fiktivního hypnotismu. […] Lidé nebyli Cagliostrovi než klávesami hudebního nástroje, po nichž jeho prsty bloudily, až z nich vyloudily určitý tón. Cagliostro experimentoval lidmi. Lhal tím?" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 92)

jeho příznačně otevřený konec rozvíjejí souběžně s esoterním vyprávěním linii dandyovské hry „na život“, při níž je ze životního materiálu utvářeno umělecké dílo s jádrem ve fikci, přízračném, vymyšleném příběhu.[644]

Karásek propracoval podobnou fúzi fikce a života i ve *Scarabeovi*, jehož ústřední dějové pásmo je v závěru románu explicitně označeno za fiktivní, vysněné hlavním hrdinou Gastonem, což signalizují již některé pasáže ve vyprávění. Tím se pak i bohaté dialogy, plné úvah nad uměním života s výlučným zdrojem v subjektivních snech, ozřejmují jako dialogicky formulované monology snícího-tvořícího Gastona. Fikce je jako pravá náplň života (v kontrastu s běžnými prožitky) oslavena například ve výrocích Marcela d'Offémont, jehož upřednostnění snu před (banální a svévolnou) skutečností[645] koresponduje s estetickou koncepcí, kterou Karásek zformuloval ve svých předmluvách (především v té ke druhému vydání *Sodomy*).

Ačkoliv je v závěru románu určen za výchozí bod Gastonova snění okamžik rozchodu Oresta a Marcela u kostela San Fantino, předcházejí této události další signály rozesnění se, především hrdinovo vyznání vůle k estetizaci života fikcí, subjektivně modelovaným snem. Pod dojmem totožnosti života a smrti (reality a snu) v Benátkách se Gaston vyznává ze své vůle na tomto místě žít, tj. žít takový život, jaký je možný jen zde, čili sen.[646] Větší počet potenciálních počátků Gastonova snění naznačuje možnost hledat

---

[644] Přízračnost příběhu na konci vyprávění vygraduje ve vypravěčovu (Francisovu) pochybnost nad tím, zda se opravdu udál, či nikoliv, přičemž se v náznacích otřásá i jeho vlastní identita: „Zavolal jsem hlasem, jenž se ani nezdál mým. […] Duševní napětí, atmosféra rozčilení zavírala mdlobou mé oči. Ale duše stále zoufala za nádherným, zmizelým stínem. Byl-li kdy? Nebyl-li jen výtvorem mé fantasie? Nic nezbylo z temného štěstí, jež mi Manfred daroval. Existovalo? Nezrodilo se jen v mé rozpálené hlavě, choré žárem pekel? Rozevřel jsem zraky prudce, široce, jako bych z nich chtěl vyslati blesk nenávisti do středu samého nebe: náhle však jsem pochopil marnost všeho a tajuplnost síly, jež všechno zdrcuje, a heroické rouhání, jež jsem chtěl vměsti do výšin – změnilo se v posunek šílenství, jímž jsem naposledy zalkal za fantomem, za fikcí, jež byla mým přítelem: Manfrede! Manfrede! - - -“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 154-[155])

[645] „Sám o sobě žiji jen fikce. Ale zbývá otázka, stojí-li vůbec za to něco prožívati, můžeme-li všechno sníti. Fanatiku prožití, měj trochu shovívavosti ke skepticismu toho, jenž proces životní shledává z většiny odporným! […] Milujeme ve skutečnosti na osobách a věcech jen vlastní obraznost. [...] Sníme-li něco, znamená to, že své obraznosti podržujeme pro sebe a vytepáváme svůj sen jako šperk z nejjemnějšího, nejvzácnějšího kovu. Z umělých fikcí můžeme píti život jako nádherné rudé víno ze stříbrného rohu. Když se blížíme k obvyklým formám života, cítíme se vždy zrazenými a vracíme se od nepřístupnosti všeho zase k sobě, jako se vrací od pancíře lodi v tmách ozvěna hlasu. Život je krásný, pozorujeme-li jej vzdáleně jako odlesk hvězd na hladině. Sen dává všechny možnosti, skutečnost je maří.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 41-42)

[646] „V žádném městě Gaston nepocítil dosud tohoto dechu života, jako v tomto městě smrti. [...] Mohly [tj. Benátky] býti ještě nejen krásným fantomem, ale i krásnou skutečností. Marně nepřistávaly zde lodi po celá století, přinášejíce dech Východu na svých plachtách a zakřivených bocích. Dobrodružnost vzdálených zemí žila dále v tomto zlatém a mramorovém městě, více asijském, než evropském [...] Zde, jen zde možno býti takovým ve snu stejně, jako ve skutečnu. Zde, jen zde možno potkati záhadná srdce, jež by zůstávala jinde nám jen nepřístupna. [...] Životе-kouzelníče, modlil se Gaston, chci se vám podrobiti. Přijímáte mne? Vyslyšte mne nebo podveďte, čiňte se mnou, co chcete, ale jen mne proměňte, jen mne vyveďte z mé nehybnosti! Užijte všech kouzel, dejte mi píti všechny své jedy! [...] Ve všech

jeho skutečný začátek ještě dříve, vystoupit z textu samého do mlčení vakátů a ptát se po tom, „kdo sní, že je snícím Gastonem“. Spisovatel se tak poznovu sbližuje se svým dílem. Je to další cesta uvádějící jej do autonomního fikčního světa, podobná spisovatelovu prohlášení Manfreda Macmillena za jeho přítele (v předmluvě k *Románu Manfreda Macmillena*).

Vztahu života a fikce se Karásek důsledněji věnoval již v předmluvě k souboru kritických studií *Chimérické výpravy*. Po stručném představení knihy zde charakterizoval své kritické psaní jako *dobrodružství*, jako niterný dialog s (obecněji nahlíženým) uměním, zprostředkovávajícím nové zkušenosti, plnější a bohatší, než jaké poskytuje realita. Echa paterovské či wildeovské vnímavé recepce uměleckých děl (zakládající nové, niterné kvality) se zde prostoupila se sněním (coby individualistickou, volní a tvořivou transformací bytí) a naznačila novou formu lidského života v emancipaci od skutečnosti a v recepci a tvorbě uměleckých dojmů.

Jako podnět k úniku z reality Karásek přímo uvedl svou frustraci z její *marnosti*,[647] proti níž je umění věčné a prohlubuje lidskou existenci, vyjímajíc ji z jejích daností a všedních pravidel, přičemž umění zde zahrnuje podobně jako v Paterově koncepci vedle děl tradičních uměn také výjimečné životní prožitky.[648] Člověk tak může stavět svůj

---

formách budu vás milovati, neboť i teď, kdy jsem blízek tajemství těchto dvou krásných cizinců, miluji místo, kde s nimi mohu seděti, vdechuji vůni vína a kávy a ananasu a kouř cigaret a dech parfumu, vdechuji jej, poněvadž také oni jej vdechují se mnou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 34-35) Podobně je formulovaná i následující pasáž: „Gaston pojednou pozbyl vědomí přítomnosti. Světla, plající v křišťálových lustrech blízké kavárny, budila v něm dojem, že osvětlují nějakou slavnost Renesance. [...] Pocítil samoty za smíchu a hovoru ostatních, a beznadějnost osudu Orestova jej náhle s ním spojovala bratrským poutem. Sbližovala jej s hochem, jehož života neznal, ale v jehož nitro vnikal, jako by teď pojednou lehce, ale pevně lámal pečeť jeho tajemství.“ (ibid.: 45-46)

Závěr románu, evokující rovněž onu zaměnitelnost života a smrti v Benátkách, explicitně potvrzuje fiktivnost vyprávěného příběhu: „Všechen život zde jest jen fatou morganou na poušti, obrážející se v křišťálovém vzduchu – jest němou směsí odumřelých barev a zdánlivého života, jehož třpytivé zlato a smyslně tryskající barvy jsou pouhým přeludem rozkládající se, stoleté, nepohřbené mrtvoly dávného města na zelených vodách... Pouhým přeludem... [...] Proč by nemohly přízraky z minula zachvácené bezesností, provozovati této stínové hry na mlčících stěnách, na zdech, vypocujících hrobovost, s přesností skoro mechanickou, jak ji vysnil dvacetiletý hoch, unavený příliš prázdnotou skutečnosti, podobný renesančnímu pážeti, jemuž fikce byla nejen podivuhodnou uměloství, ale i kouzelnou formou života – a který v postranní ulici, někde v blízkosti kostela San Fantino, skrčen ke dveřím domu, viděl rozchod dvou přátel po rozmluvách, diskutujících teorie krásy zla? [...] Teprve teď byl Gaston Béroalde d’Amade opravdu mrtev, když se vracel do skutečnosti, on, jenž by mohl žíti navěky pod polibkem Marcelovým vedle mrtvého Oresta, otráven jedem Marie Madeleiny, na dně fantastického Isidina chrámu, vložen v rakev z růžového dřeva, plnou amuletů.“ (ibid.: 256-[257])

[647] „Snil jsem pravděpodobně sen, který duše má tehdy, kdy zdá se ocitati mimo všechnu skutečnost: v nevyslovitelném onom něžném bytí, kde slovo touha je příliš určité, a slovo bolest příliš hmotné. Vracel jsem se od reality, jež mne stísňovala, vždy znova a znova k Chiméře, k Snu, existujícímu prostřed všech marných věcí jako melancholické dílo určené, by zůstalo navždy: to je smysl umění a všeho, co s ním souvisí, a všeho, co na něm milujeme.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 9)

[648] Karásek se vzhledem k Paterovi vymezuje v závěru předmluvy, shledávaje jeho koncepci příliš „pozemskou“, *reálnou*, nesnící. Právě sen zde rozšiřuje prostor umělcova bytí nad realitu a činí jej nekonečným: „Spokojuje-li se Walter Pater jediným růžovým lístkem, jejž mu nabízí skutečný keř, místo

život volně, výhradně na dojmech poskytovaných krásnými díly, prostory a lidmi a také vlastním sněním a dostává se mu přitom hlubšího poznání: „A to je také život. Den, v němž se na nás usmál někdo, jehož zraky byly příliš osudné, a rty příliš klamně růžové, a den, kdy jsme rozevřeli prvně Baudelaira, abychom nad ním zaplakali, nevědouce ani proč. Večer, kdy jsme viděli poprvé umírati Osvalda Alvinga, nebo zachmuřili se poprvé pod smutkem pièçy Griegovy. Ranní šero, jež jsme prosnili v gotické odumřelé katedrále, a melancholické podzimní odpoledne, kdy jsme chodili s přítelem srdce trochu záhadného zahradou paláce […] to je život, vše vybrané, co se k nám blíží lidmi, knihou, obrazem, hudbou, stavbou, ze všech dob a ze všech koutů světa.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 9-10)

Zatěžující hmotu všedních dnů rozpouští a dostává se pod povrch ke skutečnému zřídlu Bytí. Tato úplná proměna *života* ve *fikci*, v umělecké dílo je ovšem podmíněna silnou osobností, vůlí a otevřeností metafyzické *bolesti* veškerenstva, kterou se jedinec nechává přetvářet, a osvobozuje se tak od hmotné skutečnosti.[649] Předpokladem naplnění této podmínky musí být integrita lidské individuality a celého světa, dosažení prvotní jednoty s ním (přibližně v intencích, jaké naznačil např. Baudelaire v charakteristice *génia*, resp. *génia-dítěte*[650]), rozplynutí ve vědomí společného bytí, v jazyce symbolů. Fikce tak nabývá otevřeného, hybného tvaru, který (nadosobní) umělec utváří jak ze života svého, tak z představy, kterou si utvořil o životě veškerenstva, a v němž vše nabývá hlubšího významu, zbavuje se své doslovnosti a konkrétnosti, rozšiřuje se a odhmotňuje se. Realita se zcela vytrácí, nahrazuje ji fikce, vzcházející z nitra takto integrální bytosti: „A pak nezbývá než přání býti jemnými a všechno dávati a ničeho nepřijímati. Pak můžeme hovořiti, aniž znesvěcujeme nitra, o všech svých osudnostech i půvabných tajemstvích, jichž by nezradil jindy ani náš pohled, ani tón hlasu, ani dotek. A pak více než ti, kdo žijí v realitě, žijeme ve fikci, s tváří ještě hořící od políbení Snu. [...] my, kdo jsme se dovedli odpoutati, žijeme

---

celého beztvarého, ale zato grandiózního bytí, jež mu nabízí ireálnost, - měl oči příliš pozemským šerem pomateny, aby rozeznaly vybledlé růže skutečna od plamenných purpurů květů hořícího vizionářského keře. Přijal vulgární malou jistotu, místo ohromné, přislibující nejistoty, jež už tím, že nás dovede, ač ještě ireální, rozechvívati, činí nás mimoděk předem diváky mimo čas a mimo bytí všech zázraků a krás, jichž se můžeme státi účastnými, dovedeme-li posléze s odvahou nepřijímati již všech malých darů reality, pro veliké dary Chiméry a Fikce.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 11-12)

[649] „A jen tehdy, kdy v život náš vejde tak ohromná bolest ne už naše, ale všeho, v čem a s čím žijeme, a když naše duše je dosti silna, aby ji přijala jako vzácný dar a zřekla se pro ni všeho v skutečnosti a v lásce, čím žijí ostatní lidé, jsme dosti silni bytí své odpoutati od tělesného a učiniti je fikcí. […] Ten smysl má, zřekneme-li se pro fiktivní život bytí skutečného, pro Chiméru reality.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1906a: 11-12)

[650] Srov. kapitolu 2. 2. 2. Noc jinošství a ztracený Ráj.

dobrodružství bez konce. A je-li smutek těch, kdo žijí v realitě, z toho, že vidí, jak ke každé radosti nachyluje se stín, a ke každé lásce přistupuje rozchod, ti, kdo žijí v neskutečnu, vidí, jak odcházejí jen osoby, a zůstává touha a sen, bez přestání, věčně.“ (ibid.: 10-11)[651]

3. 2. 3. Estetismus Oscara Wildea

Život byl kvůli mnohým danostem a banalitám i tělesným a existenčním potřebám, které umenšovaly prostor naplnitelný krásou, shledáván nepoddajnější látkou umělecké kultivace než materiály, s nimiž pracovala tradičních umělecká odvětví (jazyk literárního díla či barvy a tvary díla výtvarného…). Jeho estetická transformace byla proto větší výzvou.

Oscar Wilde zintenzívnil napětí mezi uměním tradičním a uměním života, když nadřadil svůj život vlastní literární tvorbě v konfesijním prohlášení, které zaznamenal André Gide ve vzpomínkovém eseji *Oscar Wilde*: „„Vložil jsem veškerého svého genia do svého života, do svých děl vložil jsem pouze své nadání“, říkával Wilde. Nebyl velikým spisovatelem, byl velikým *viveurem*, dovolí-li se použíti tohoto výrazu v plném smyslu. Podoben řeckým filosofům, Wilde nepsal, nýbrž vyprávěl a žil svou moudrost, svěřuje ji neprozřetelně prchavé paměti lidské, a jako by ji vpisoval do vody.“ (GIDE 1918: 6) Gidův esej oslavil Wildeovo umění života a zesílil vazby mezi umělcovým životem a jeho literární tvorbou například důrazem na souměřitelnost Wildeova veřejného vyprávění a uměleckých textů.[652]

Gide vykreslil Oscara Wildea jako velkého umělce života, soustředícího veškerý svůj intelekt, esprit a *génia* do kultivace vlastní existence. Za jeho hlavní umělecký projev určil jeho (běžnou) komunikaci, vedle níž vznikaly jeho literární práce jen jakoby

[651] V závěru *Ztraceného ráje* se Viktor Šonský zamýšlí nad sebezáchovným rozkolísáním života (lidského prožívání) mezi sněním a žitím, oběma stejně *pravdivými*. Snění nabývá osvobozující funkce, očišťuje život od příliš hmotné skutečnosti. Představa člověka o světě je tedy prosycena iluzemi, je ze své podstaty fiktivní: „Jde [tj. Viktor] ze hřbitova domů a přemýšlí. Celá cesta životem, není to většinou sen? Kdyby bylo vše, co žijeme, jen skutečností, mohli bychom žíti, abychom se nezalkli hnusem? Od narození k smrti žijeme iluze, poněvadž nevíme, je-li neskutečnější to, co vidíme v snění, než to, co vidíme v slunečním světle. Vše je přelud, vše je chiméra. I to, že toužíme – a že zoufáme, že milujeme a že nenávidíme, že tvoříme a že ničíme. Všechno je větší nicotou než podzimní babí léto, poletující strništi našich snů: vrchol slávy je stejně nicotný, jako hlubina zapomenutí, trůn stejně nicotný jako pranýř. Jest jedno, byl-li náš život moudrý nebo pošetilý, ctnostný nebo neřestný, zda jsme byli spravedliví nebo šidili, zda jsme užili života nebo zda jsme jej promarnili… Co je nad skutečnost, to je pohádka. A co se v této knize četlo, nebylo povídáno pro slávu. Byl to příběh o dítěti a mamce, snad skutečný, snad vymyšlený. Ale jedno byl jistě: pravdivý.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: [337])

[652] Wildeovy vypravěčské schopnosti zdůrazňuje například i Jean Pierrot: „[...] Wilde was essentially a conversationalist, that the majority of his ideas were always tried out first in the course of his oral improvisations, and that the most important of the esays in Intentions still retain even in print thein original dialogue form.“ (PIERROT 1981: 20)

mimochodem (přibližně ve smyslu výše citovaného výroku) a jíž Wilde proměňoval všednost na neobyčejnost.

Gide nahlédl Wildeův přístup k umění života vývojově.

Na začátku Wilde přísně odděloval niterný a veřejný život pomocí atraktivní masky a fascinoval své okolí vysoce kultivovaným životním stylem. Posléze podlehl svému úspěchu[653] a stal se faunskou variací na původní křehkost, jíž omamoval své posluchače. Pro tuto fázi (uzavřenou rozkladným či inverzním vyvrcholením) bylo tedy charakteristické uplatnění dandyovských mechanismů, které primárně kultivovaly estétův veřejný obraz, tj. povrch, zatímco jeho nitro zůstávalo ve své plné šíři nepřístupné a pouze „probleskovalo" prostřednictvím estétova intelektu: souhra různých masek, selektivních informací o sobě samém, fikce[654] a ironie, jakož i akcentovaná elegance tedy utvářely Wildeův obraz a zakládaly jeho věhlas mimořádně inteligentního estéta. Během svého věznění se Wilde duchovně obrodil a vnitřně smířil. Revidoval své umění života a formuloval jeho novou teorii, orientovanou primárně ke kultivaci nitra. Po propuštění žil dobrovolně stranou vysoké společnosti na normandském venkově (pod jménem Sébastien Melmoth[655]), ale nakonec „jeho vůle byla zlomena" (ibid.: 34) a vrátil se do Paříže.[656] Poslední obrazy Gidova eseje zachytily Wilda jako osamělého vyvržence opět ve velkoměstě – po krachu jeho vězeňské individualistické vize.[657]

---

[653] „V jeho zraku bylo méně měkkosti, něco drsného bylo v jeho smíchu a něco násilného v jeho veselosti. Byl si, zdálo se, jistěji vědom, že se líbí, že však mu na tom méně záleží než dříve; byl odvážným, uceleným, vzrostlým." (GIDE 1918: 19)
Gide navozuje dojem jakési předurčenosti či nevyhnutelnosti těchto proměn. Wilde podle něj vědomě mířil ke katastrofě, jíž předvídal a o níž prý po propuštění z vězení hovořil jako o zákonité, jak Gide parafrázuje: „[…] věděl jsem, že nastane katastrofa – tato nebo jiná, očekával jsem ji. Musilo to tak skončiti. Považte přece: Nebylo již možno jíti dále; a nemohlo to již déle trvati. Proto chápete, že to musilo skončiti." (ibid.: 25)

[654] Podle Gida Wilde cíleně estetizoval své promluvy o sobě fikcí, estetickou lží. Parafrázuje jej: „Vězte, že jsou dva světy: tento, který jest, aniž o něm mluvíme; nazývají jej *světem skutečným*, ježto netřeba o něm mluviti, abychom jej viděli, a onen, to jest svět umění; je to ten, o němž nutno mluviti, poněvadž by ho jinak nebylo." (GIDE 1918: 10)

[655] Srov. WILDE 1995: 207.

[656] O tom, že k němu jeho přátelé z dávných dob jen s obtížemi nacházeli cestu, svědčí i Gidova nezastíraná nedůvěra k tomuto novému postoji. Gide parafrázuje Wildeova slova: „A proto se nemohu hněvati na ty, kteří mne odsoudili, na nikoho, neboť nebyl bych všeho toho bez nich pochopil. – B… píše mně hrozné dopisy; praví mně, že mne nechápe; že nechápe, že nejsem rozhořčen na všechny; že se všichni ke mně bídně zachovali… Nikoli, nechápe; nemůže mne již pochopiti. Ale opakuji mu v každém listě: nemůžeme kráčeti touž cestou; on má svou, je velmi krásná; já svou. Jeho, toť cesta Alkibiadova, moje je nyní cestou Františka z Assisi… Znáte Františka z Assisi? Ach! je podivuhodný!" (GIDE 1918: 28)

[657] Wildeova vlastní „proměna v umělecké dílo" může připomenout jeho výklad vývoje umění, resp. uměleckého žánru v *Úpadku lhaní*: zprvu se umění či jeho žánr uplatňuje jako ryze estetický fenomén, dekorativní a krášlící, posléze zakládá novou skutečnost, ale později končí pohlceno životem: „Umění počíná abstraktní dekorací, čistě imaginativním a příjemným dílem, zabývajícím se tím, co jest neskutečno a neexistující. To jest první stupeň. Pak počíná život býti okouzlován tímto novým divem a žádá za vpuštění do začarovaného kruhu. Umění bere život jako část svého hrubého materiálu,

Vrcholem Wildeovy koncepce životního stylu je jeho esejistický dopis z vězení[658] adresovaný Alfredu Douglasovi (Bosiemu), který byl publikován až po jeho smrti (poprvé fragmentárně roku 1905 pod názvem *De profundis*, později v úplnosti jako *Epistola in carcere et vinculis*), v němž svůj dosavadní přístup k životu-uměleckému dílu přehodnotil a dovedl jej do hlubší, celistvější a spirituálnější podoby.[659]

Wilde v něm – na pozadí resumující rekonstrukce vztahu s Bosiem, soudních procesů a současného věznění – zformuloval novou, prohloubenější[660] koncepci individualismu, založeného na poznání vlastní duše[661] a na představě lidského života jako symbolu a uměleckého díla, souladného s umělcovou vlastní duší, lhostejného k recepčnímu okruhu a celistvého: „V každém jednotlivém okamžiku svého života člověk je právě tak tím, čím bude, jako tím, čím posud byl. Umění je symbol, protože i člověk je symbol.“ (WILDE 1995: 128)

---

přehodnocuje jej a utváří a utváří v nové formy, jest naprosto lhostejno k faktu, vynalézá, vmýšlí, sní a má stále mezi sebou a skutečností neproniknutelnou hradbu krásného stylu, dekorativního nebo ideálního pojetí. Třetí stupeň jest, když život získává nadvlády a vyhání umění do pustiny. To jest pravá dekadence, a tou trpíme zrovna nyní.“ (WILDE 1994: 140-141) Právě tak se uzavřel i Wildeův život: od okouzlujícího, duchaplného, krásného artefaktu přes hluboké, duchovní dílo, novou existenci, silnou a fascinující, po parodické rozmělnění prvotní krásy po návratu do Paříže. Ideálem Wildeovy estetické životní koncepce je tedy život-umělecké dílo ve svém „středovém“ období, tj. když produkuje nové světy a zprostředkovává novou zkušenost. Úpadkem je rozmytí původní struktury.

[658] K Wildeovu procesu srov. OSCAR WILDE PŘED SOUDEM 1921.

[659] Jako vrcholnou ocenil Wildeovu estétskou koncepci v *De profundis* například F. X. Šalda: „Estétství jako *heroismus* – to je symbolický a myšlenkový svět Wildovy poslední knihy. Měla by býti mnoho čtena a mělo by býti o ní mnoho přemýšleno zvláště u nás, kde z estetismu znají se většinou jen *předpoklady* Wildovy a kde se *končí* již tam, odkud on pouze *vycházel* a kde pouze *začínal*… u nás, kde estétství rozumí se většinou jako sportu a myšlenkovému opičáctví. Pochopilo by se snad, že jest vpravdě opakem toho všeho.“ (ŠALDA 1951c: 67)

[660] „Možná, že se i do mého umění, právě tak jako do mého života, dostane tón ještě hlubší, tón soustředěnějšího zaujetí a větší bezprostřednosti. Pravým cílem moderního umění není šíře, nýbrž hloubka. Typem se již v umění nezabýváme. Máme co činiti s výjimkami.“ (WILDE 1995: 160)

[661] Nezbytnost poznání vlastní duše pro umělce akcentoval také Dante Gabriel Rossetti v imaginárním portrétu *Ruka a duše*. V situaci bolestné tvůrčí i osobní krize se malíři Chiarovi zjeví (tj. *dá se mu poznat*) jeho duše v ženské podobě, svou promluvou zacelí jeho vnitřní rány a vyzve jej, aby ji portrétoval: „Chiaro, já jsem obraz vlastní tvé duše. Pohleď a poznej mne, jaká jsem. Ty pravíš, slávy žes pozbyl, víra že tě opustila, ale protožes dbal tak málo bohatství ve svém životě, proto, třebaže tak pozdě, dávám se ti poznati. Sláva tě neuspokojila, poněvadž jsi hledal slávu: hledej své vlastní svědomí (nikoliv svědomí mysli, nýbrž svědomí srdce) a vše bude dobré a dostačí ti. […] Nelibuj si u vyhledávání rozepří, nýbrž uchovej si hojnost lásky, toť zajisté jest láska, neboť srdce musí věřit především. Co Bůh uložil tvému srdci, nech ať to činí; a třebaže tak jednáš, nemysle na Něho, dobře to bude vykonáno. […] V každé své práci počínej si prostě, podle svého srdce, neboť Jeho srdce jest jako Tvoje, když jest pokorné a moudré, a Bůh ti porozumí. Jedna jako druhá jsou kapky dešťové a slunce rozžíhá duhu ve všech; a neměl bys býti jako on, jehož životy jsou dechem Jediného? Toliko tím, že vytváří tě sobě rovna, učí tě, jak bys obcoval s ním. Pokud se neskloníš nad vodu, neuzříš v ní svého obrazu: postůj zpříma, tu ztopí se ti pod nohama a je ztracen. Věz, že jedině takto máš sloužiti Bohu s člověkem: - Přilož ruku i duši, abys člověku sloužil s Bohem. […] Chiaro, sluho Boží, ujmi se nyní svého umění a maluj mě takovou, jaká jsem, abys mne poznal: slabou, jaká jsem ve spoušti této doby; leč s očima, které se pídí po práci a s vírou, nikoliv naučenou, nýbrž prahnoucí po modlitbě. Učiň tak a tvá duše bude státi povždy před tebou a nikdy již nezbloudíš.“ (ROSSETTI 1934: 22-25)

Wilde přitom vychází ze svého niterné sepětí s uměním[662] a ze své individualizované spirituality, odhlížející od náboženských dogmat a založené na osobním prožitku pozemšťanství a lidské tvorby. Souhra těchto východisek pak zakládá představu posvátného umění.[663]

Podněcujícím příkladem lidského života jako bezchybného uměleckého díla shledává život Ježíše Krista, jehož označuje za *prvního* a *nejdokonalejšího individualistu*. V souladu se svou spiritualitou jej nechápe jako jednu z osob trojjediného křesťanského Boha (tedy jako Boha-Syna), nýbrž jako člověka, který celou svou osobností vtělil starozákonní ideu Mesiáše.[664] Kristus je pro něj *básník* a jeho život *báseň*, v níž se neopakovatelně spojují krása a smutek. V kontextu celé knihy přitom tento podrobný nástin Kristova života tvoří obdobu k Wildeovu rámcujícímu autobiografickému vyprávění. V obou případech Wilde zdůrazňuje formující (a estetizující) moc bolesti.[665]

Poznání vlastní duše[666] je podle Wildea podmíněno oproštěním od všeho cizorodého, zatěžujícího a zbytečného,[667] co sice může například usnadňovat pohyb člověka

---

[662] „Věděl jsi, čím mi umění je, že je mi nejzákladnějším výrazovým prostředkem, jímž jsem se projevil nejprve sám sobě a potom světu; že je to velká vášeň mého života; že je to láska, k níž se všecky ostatní lásky mají tak jako voda z bahniska k červenému vínu; nebo snad svatojánská muška poletující nad bahniskem ke kouzelnému zrcadlu měsíce.“ (WILDE 1995: 63-64)

[663] „Náboženství mi nepomůže. Víru, kterou ostatní přikládají tomu, co není viditelné, přikládám tomu, čeho se člověk může dotýkat a nač se může dívat. Moji bohové sídlí v chrámech zdělaných rukama; a mé krédo se propracovalo a doplnilo v okruhu hmatatelné zkušenosti: možná, že až přeplnilo, neboť jako mnozí nebo všichni, kdož si své nebe umístili na této zemi, našel jsem na ní nejen krásy nebes, nýbrž i hrůzy pekla. Přemýšlím-li vůbec o náboženství, tu jako by se mi chtělo založit řád lidí, kteří nemohou věřit; mohl by se nazývat Bratrstvem nevěrců; na oltáři, na němž by nehořely voskovice, mohl by tu, s nesvěceným chlebem a s kalichem bez vína, sloužiti mši kněz, v jehož srdci by nikdy nesídlil mír. […] Ale ať již to je víra nebo nevěrectví, pro mne to nesmí být nic, co přichází z vnějška. Symboly pro to musím si vytvořit já sám. Duchovní je jen to, co si svou formu tvoří samo. Nemám-li najít jeho tajemství v sobě samém, nenajdu ho nikdy; nemám-li ho již teď, nedostane se mi ho nikdy.“ (WILDE 1995: 109-110)

[664] „Kristus našel typ a zachytil jej, a sen vergilského básníka, ať již jeruzalémského nebo babylonského, ztělesnil se během dlouhých staletí v tom, jehož svět očekával.“ (WILDE 1995: 141-142) Srov. ibid.: 139-140. K tématu starozákonní a novozákonní Spásy viz ŠKRABAL 1940: 544.

[665] „Přesto však celý život Kristův – tak dokonale mohou bolest a krása ve svém významu a projevu splynouti v jedno – je vlastně idyla, třeba se končí tím, že opona chrámová se roztrhne, tma se snese na tvář země a ke dveřím hrobovým se přivalí kámen.“ (WILDE 1995: 134)

[666] Wilde zasazuje okamžik svého poznání vlastní duše (resp. přiblížení se mu) právě do vězení, viz WILDE 1995: 136, 159 (srov. též WILDE 1909b: 20). Zdůrazňuje však přitom procesuální povahu takového poznání, jeho nedefinitivnost: „Lidé, kteří touží jedině po tom, aby vyjádřili svou osobnost, nikdy nevědí, kam jdou. Ani to věděti nemohou. Poznati sama sebe, jak říká řecká věštírna, je v jednom slova smyslu samozřejmě nutné; je to první stupeň vědění. Vrcholný stupeň vědění je však poznání, že duše lidská je nepoznatelná. Nejposlednější záhadou je si člověk sám. […] Kdo si vypočte dráhu své vlastní duše? když syn odešel vyhledat otcovy osly, nevěděl, že na něho čeká muž boží s korunovačním olejem a že jeho vlastní duše je již duší krále.“ (WILDE 1995: 156) Jako klíčovou podmínku přitom vytýká smíření se s osudem a pokání: Srov. „Hříšník se musí samozřejmě káti. Ale proč? Prostě proto, že jinak by nebyl s to si uvědomit, čeho se dopustil. Okamžik, kdy se dostaví pokání, je okamžikem zasvěcení. A více ještě: je to prostředek, jímž člověk změní svou minulost.“ (WILDE 1995: 154) Srov. WILDE 1930: 6.

v určitém společenském prostředí (třeba pomoci mu osvojit si určité konvence, pravidla, vzorce chování apod.), nicméně mu to znepřístupňuje jeho skutečnou podstatu, vzdaluje jej opravdovému sebepoznání a omezuje jeho životní rozvoj.[668] Člověk by měl svou duši poznat a žít v souladu s ní, bez ohledu na vnější, společensky motivované požadavky či na předpokládané okolní reakce. V těchto bodech se tedy vracejí podmínky skutečné umělecké tvorby vytčené ve Wildeových starších textech a jsou nově aplikovány na kultivaci lidského života.

Tímto důrazem se Wilde vzdaluje svému staršímu pojetí životního stylu.[669] Prvotní oblastí kultivace již není povrch, divadelně vystavovaný publiku, ale samo nitro. Tímto postupem se tedy člověk proměňuje komplexně, odstředivě a sceluje se v ryzí umělecké dílo, integrální lidskou bytost: „Každičké umělecké dílo je vyplnění nějakého proroctví; každé umělecké dílo je myšlenka obrácená v sochu. Každičký lidský tvor měl by být vyplněním nějakého proroctví; neboť každý lidský tvor měl by býti uskutečněním nějakého ideálu vymyšleného buď bohem, nebo člověkem.“ (ibid.: 141)

Touto odstředivou orientací se liší rovněž od Baudelairova pojetí dandysmu, jehož kultivující aspekt byl zaměřen opačně a podřizoval člověka a jeho existenci zvnějšku aplikovanému řádu (resp. určitým principům životní kultivace, např. impasibilitě[670]). Tím, že Wilde umístil ohnisko své estetické životní koncepce, z něhož transformující síly vycházejí a komplexně člověka re-konstruují (a restaurují), do duše, prohloubil tento plán významným etickým aspektem.[671] Do struktury života-uměleckého díla

---

[667] Wilde zde také připomíná, že si (moderní) člověk prostřednictvím umělecké recepce „uměle“ znásobuje svou osobnost, zmnožuje svou duši. Kontextem, ve kterém se tato poznámka objevuje, je tato snaha dosáhnout podobného duševního ustrojení, jaké mu zprostředkovává poznávané dílo, odmítnuta (či přinejmenším její přínos zpochybněn). Srov. WILDE 1995: 138-141.

[668] „Přirovnává [Kristus] ji k drobnostem, k nepatrnému semínku, k hrsti kvasu, k perle. To proto, že si člověk uvědomí svou duši teprve tehdy, zbaví-li se všech cizích mu vášní, vší nabyté kultury a všeho vnějšího majetku, jak spravedlivého, tak nespravedlivého. […] Je to tragické, jak málo je lidí, kteří jsou někdy, ovšem před smrtí, „majiteli svých duší“. […] Ve většině lidí jsou jiní lidé. Jejich myšlenky jsou názory kohosi jiného, jejich životy jsou opičení, jejich vášně jsou citáty.“ (WILDE 1995: 136-137)

[669] Wilde přímo odmítá masku jako prostředek životní tvorby, označuje ji za element zatěžující a svádějící subjekt z té životní dráhy, po níž by šel v souladu se svou duší (viz WILDE 1995: 156). Srov. také Wildeův dřívější pohled na *masku*, např. WILDE 1994: 90, 179.

[670] Srov. STANĚK 2005: 22, 75.

[671] V *Epistule* Wilde navazuje na některé teze ze svého eseje *Lidská duše za socialismu*, v němž vykreslil ideální *úplnou a dokonalou osobnost* (*complete and perfect personality*), kterou dosud v dějinách lidstva nenašel. Jako její součást totiž bere i její prostředí, které zpravidla výjimečné osobnosti *zraňuje*, *souží a mrzačí* (*wound, worry, maim*), resp. celý její životní příběh. Zrod takové osobnosti bude podle Wildea umožněn adekvátními sociálními podmínkami: „Poroste přirozeně a prostě jako květina, nebo jako roste strom. Nebude nikdy v rozporu. Nebude argumentovati a disputovati. Nebude ničeho dokazovati. Bude znáti všecko. A přece nebude se hnáti za vědomostmi. Bude míti moudrost. Její hodnota nebude měřena hmotnými věcmi. Nebude míti ničeho. A přece bude míti všecko, a nechť jí se odejme cokoli, bude stále míti, tak bude bohata. Nebude neustále se zabývati jinými, bude pomáhati všem, jako nám pomáhá krásná věc, jsouc, čím jest. Osobnost člověkova bude opravdu zázračná. Bude tak zázračná jako osobnost dítěte.“

vstoupilo – coby činný prvek – to nejintimnější (a nejspirituálnější) z člověka – jeho duše, která do konceptu dandysmu nebyla zapojena jinak, než jako maskované (resp. zapřené) tajemství.

Wilde ve svém listu také nepřímo polemizuje se zvulgarizovaným, nekultivujícím dandysmem, který zde zosobňuje Bossie. Toho charakterizuje bezduchý povýšený egoismus a pohodlnost podpořená některými povrchně přejatými dandyovskými mechanismy, jichž však neužívá jako prostředků ukáznění vlastního života, ale kterými si pouze svůj život usnadňuje[672] (onu nedokonalost signalizuje například jeho nestřídmost). Proti tomu Wilde vyzdvihuje své přátelství s Robbiem Rossem, které vtěluje ideál přátelství, ohleduplného, obětavého a krásného, jež Wilde oslavuje jako cestu k nadosobní lásce, *prvnímu tajemství světa*.[673]

Wilde ovšem také vymezuje svou nynější individualistickou koncepci vůči svému dřívějšímu individualismu, který odmítá jako nedostatečný.[674] Výstižně to ilustruje proměnou svého postoje k ponižujícímu zážitku, kdy byl na nádraží Clapham Junction při převozu z Londýna do věznice vystaven ve vězeňských šatech všeobecnému posměchu. Zatímco jeho prvotní reakce na tuto potupu byla bolestná, sebelítostivá (leč nezatvrdila jeho srdce, což připomíná s povděkem[675]), posléze začal litovat ty, kteří se mu tehdy posmívali: „Také bolest si měli umět lépe vyložit. Řekl jsem, že za bolestí je vždycky bolest.[676] Ještě moudřejší by však bylo, kdybych řekl, že za bolestí je vždycky duše. A posmívati se bolavé duši je něco strašného.“ (ibid: 163) Cesta skutečného

---

(WILDE 1909b: 17-18) Klíčovou osobní podmínkou takového rozvoje je podle Wildea život v souladu se sebou samým, k němuž vede Ježíšovo učení důrazem na niternou kultivaci vlastní osobnosti a odhlížením od hmotného bohatství, srov. ibid.: 18-19.

[672] Srov. také Wildeovu reflexi cynismu: „Pamatuj si, že člověk sentimentální je v srdci vždycky cynik. Sentimentálnost není vlastně než úřední svátek cynismu. A třeba, pokud jde o jeho intelektuální stránku, cynismus je rozkošný, jakmile překročí své hranice, tu nemůže býti ničím více než dokonalou filosofií člověka bez duše. Má svou sociální hodnotu: pro umělce všecky formy projevu jsou zajímavé; sám o sobě je však ubohoučký, neboť skutečnému cynikovi se nikdy nic nezjeví.“ (WILDE 1995: 186)

[673] „A patří-li [Kristus] mezi básníky, i mezi milenci je zajisté první. Poznával, že první tajemství světa, po kterém mudrci odjakživa pátrali, je láska, a že jen skrze lásku přiblíží se člověk ať již k srdci malomocného, nebo k nohám Boha.“ (WILDE 1995: 135) „Při četbě evangelií [...] shledávám též, že Kristovi byla představivost [v originále: imagination] formou lásky, a láska že mu byla pánem v nejplnějším smyslu toho výrazu.“ (ibid.: 146) Srov. ibid.: 137-138.

[674] „Lidé o mně říkávali, že jsem přílišný individualista. Musím býti individualistou ještě daleko větším, než jakým jsem kdy byl. Musím ze sebe vydávati daleko více, než jsem kdy ze sebe vydal, a žádati od světa daleko méně, než jsem od něho kdy žádal. Ano, původcem mé záhuby nebyl životní individualismus příliš velký, nýbrž příliš malý.“ (WILDE 1995: 164) Jako příklad nedostatečnosti svého dřívějšího individualismu uvádí tu skutečnost, že usiloval o svou satisfakci prostřednictvím soudu. Srov. též WILDE 1930: 6.

[675] „Den ve vězení, kdy člověk nepláče, to je den, kdy jeho srdce je zatvrdlé, nikoliv den, kdy jeho srdce je šťastné.“ (WILDE 1995: 163)

[676] Srov. WILDE 1995: 122-123.

individualistického růstu se tedy neuskutečňuje zatvrzením nebo vzpourou proti osudu, ale přijetím všeho a smírem s tím.

V tomto pojetí života-uměleckého díla se významně uplatňuje *imaginace* a *bolest*. Imaginací Wilde rozumí tvůrčí schopnost člověka, resp. duchovní centrum sebetvorby, v němž se smyslové vjemy utřiďují a spojují s ideály, záměry a myšlenkami. Bolest člověku umožňuje hlouběji nahlédnout sebe i skutečnost, očistit a oprostit se od všeho zbytečného.[677] Je nejčiřejší a umělecky nejpravdivější, poněvadž se její forma zcela ztotožňuje se svým obsahem: „Vidím teď, že bolest, jakožto nejvyšší cit, jehož je člověk schopen, je zároveň znakem a kritériem každého velkého umění. Umělci jde totiž vždycky o takové formy života, při nichž duše a tělo tvoří jeden nerozlučný celek; při nichž vnějšek je výrazem vnitřku; při nichž forma odhaluje. Takových forem života je nemálo; [...] vrcholným typem jak v životě, tak i v umění je však bolest. Pod radostí a smíchem může být povaha hrubá, tvrdá a otrlá. Pod bolestí je vždycky bolest. Na rozdíl od radosti bolest chodí bez masky." (WILDE 1995: 121-122)

Téma bolesti Wildea přivádí k pojmu umělecké pravdy,[678] kterou zde definuje jako jednotu formy a obsahu; v koncepci nového estetismu tedy umělecká pravda odpovídá tvárné souvztažnosti nitra (osobnosti člověka) a životní formy (životního stylu). Způsob, jakým vede člověk svůj život, musí odpovídat jeho duši: „Umělecká pravda neznamená snad nějakou shodu mezi základní myšlenkou a nahodilým projevem bytí; není to podobnost mezi tvarem a stínem, nebo mezi formou, jak se zrcadlí v krystalu, a formou samou [...]. Umělecká pravda je jednota věci se sebou samou: vnějšek, z něhož byl učiněn výraz vnitřku; duše, která se vtělila; tělo oživené duchem." (ibid.: 122)

Otevřenost Wildeova estetismu k osudu, jeho odhodlání upřímně a plně prožívat a růst v souladu s životními podmínkami potvrzuje životnost, dynamiku a interaktivitu cíleného životního tvaru. Vůle pokorně se podrobit všem ranám, zrát prostřednictvím nich a

---

[677] „[...] byl-li svět, jak jsem pravil, vybudován z bolesti, vybudovaly jej ruce lásky, neboť lidská duše, pro niž byl svět stvořen, nemohla by jinak dosáhnouti plné míry své dokonalosti. Rozkoš pro krásné tělo, ale pro krásnou duši bolest." (WILDE 1995: 125)

[678] Umělecké pravdy je ovšem možno dosáhnout také *imaginací*, jak na to upozornil již roku 1859 Charles Baudelaire v rozsáhlé stati *Salón 1859*, v níž se znepokojením reagoval na rozrůstající se mimetické tendence v soudobé umělecké tvorbě. Proti nim vyzdvihl právě umělcovu imaginaci, jíž podmínil skutečnou uměleckou tvorbu. Vyložil ji jako schopnost zvnitřnění, výkladu a nové, individualizované transformace životní zkušenosti (výběr adekvátních prvků a jejich integrace v novém světě uměleckého díla): „Je to výjimečná citlivost […]. To obraznost dala člověku poznat mravní smysl barvy, linie, zvuku a vůně. Hned na počátku světa vytvořila analogii a metaforu. Rozrušuje všechno, co bylo stvořeno a z nahromaděného materiálu, uspořádaného podle pravidel, jejichž vznik tkví kdesi v hlubinách duše, staví nový svět, budí dojem čehosi nového. […] Celý viditelný svět je jen zásobárnou obrazů a znaků, jimž imaginace určuje relativní místo a hodnotu; je to jakási potrava, kterou musí imaginace strávit a přeměnit. Všechny schopnosti lidské duše musí být podřízeny imaginaci a všechny jí podléhají." (BAUDELAIRE 1968: 386-391)

trvale hledat sebe sama potvrzuje činnou povahu tohoto pojetí, v němž je již sama touha subjektu dosáhnout vnitřní jednoty svým naplněním. Jedinec hledající svou duši a usilující o život v souladu s ní se tak ocitá na věčné cestě a dosahuje jednoty již svou touhou, jsa ve své hybnosti a zdánlivé dezintegraci celistvý a pevný. Případná rozkolísanost některých fází či bloudění i troskotání člověka se tak na integrující časové ose ozřejmuje jako nedílná součást jeho samého. Cílem této Wildeovy koncepce tudíž není hotový, umělý tvar s esteticky vytříbeným povrchem, určený zraku publika a udržovaný soustavným přemáháním vzpírajícího se těla, ale vůle k bytí v souladu s vlastní duší, cesta trvale otevřená, proměňující se, nekonečná, stále se prohlubující a zrající.

3. 3. Estetismus Jiřího Karáska ze Lvovic

3. 3. 1. Krásný život

Jiří Karásek ze Lvovic nezformuloval jednu stálou estetistní koncepci, jíž by se po celý život řídil, a svůj životní styl různě proměňoval, nejednou inspirován idejemi některých domácích i světových umělců a myslitelů. Silně jej oslovily například Wildeovy myšlenky z *De profundis*,[679] ale některé principy estetizace života si stanovil již dříve,

[679] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 38. Srov. též Karáskovu zpětnou reflexi vlivu, který na něj měl Wilde: „Rozhodující vliv na mne měl Oscar Wilde a jeho půvabné, ironické, ale vpravdě velmi vážné a tragické traktování života a umění. Vycítil jsem u Wildea, že bolest jeho tvorby jest v tom, že cítí relativnost všeho a že má jistotu, že na horké otázky jeho srdce se mu nemůže dostati než studené a brutální odpovědi Osudu. Ani kdyby nebyl potkal Wildea krutý osud vězně v Readingu, byl by sám dospěl dalším průběhem svého stylu životního k tomu, z čeho se tak hluboce zpovídá ve svém De profundis. Wilde mi dal také příklad, abych se nebál říci myšlenku, i když pohoršuje – užil jsem této svobody za dlouhou svou literární činnost velmi vydatně, vzbudil jsem často proti sobě odpor, ale nelituji ničeho, neboť jsem se nezapíral, vyslovil a vyzpíval jsem svou duši a na ničem jiném mi nikdy nezáleželo.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 185) Významný intertextový odkaz na Wildea umístil také do jedné z prvních scén *Ztraceného ráje*: když malý Viktor dostane od zahradníka růži, bodne se o trn a uvědomí si podmíněnost krásy bolestí: „A ta růže krásně voněla, a dítěti se zdálo, že proto tak voní, že je zalévána krví, když se odlamuje s keře, a ne jako ty nevonící pelargónie doma, jež jsou zalévány jen vodou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 10-11)
Karásek ovšem oslavil Oscara Wildea již v eseji z roku 1900 (otištěném jako první článek v *Moderní revue* v novém století), v němž jej zobrazil jako výsostného individualistu, modelujícího si vlastní umění v souladu se svou imaginací a bez ohledu na realitu a usilujícího o dosažení ideálu Krásy: „Umění Wildeovo nečerpá ze skutečnosti, je druhem krásy odvozené, není skládáno z osobních zážitků, je plno fines abstraktních, nestará se o přírodu, ale o umění, není **naturálním**, ale **artistním**. Miluje rytmickou frázi daleko více než nejostřeji vypozorovaný detail, miluje vymyšlenou vášeň více než skutečnou. O pohádku se více zajímá než o přesný popis každodennosti, svět fiktivní má pro něj více kouzla než svět reální.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 95) Wilde se podle Karáska odvrací od skutečnosti a průměrné, měšťácké společnosti a odhlíží od všeobecných pravd a morálky, za což je také *realitou* potrestán: „Snil renesanci umění a života, ale surový život, surová realita, jíž vždy tolik nenáviděl, pomstila mu se za posměšně stažené helénské rty nad její nízkostí. Před dílem nejjemnějších uměleckých fines nacházíme k zemi sešlápnutého, jako nejbídnějšího červa rozdrceného muže […].“ (ibid.: 94)
Po Wildeově odsouzení patřil Karásek a okruh *Moderní revue* k básníkovým zastáncům a jako jeho obhajoba vyšlo v červnu 1895 speciální „wildeovské číslo“ *Moderní revue*. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 130-132, LISHAUGEN 2008: 68-70.

podnícen mj. předcházejícími umělecky orientovanými pojetími, např. Waltera Patera nebo Joséphina Péladana.[680]

Stálou součástí Karáskových estetistních snah byla Krása coby jejich hlavní prostředek i cíl a neměnným ideálem krásný život, tj. život primárně orientovaný k vyhledávání krásných dojmů a k umělecké tvorbě. Celý estétův život měla naplnit Krása, měl se stát nepřetržitým dialogem s ní.[681] Karásek pojem Krásy přesně nedefinoval ani nijak neomezoval její obsah. Většinou ji intuitivně odvozoval od nejrůznějších estetických prožitků, uměleckých i mimouměleckých, a proměňovala se mu v jeden uchvacující stav harmonie s realitou. Prožitku krásy přiznal osvobodivou i očistnou moc.[682]

K úsilí ukotvit vlastní život v Kráse mohla Karáska inspirovat – přímo či zprostředkovaně – vlivná idea krásného života, již nastínil (spolu se subjektivním pojetím umělecké kritiky) Walter Pater v předmluvě a doslovu k *Renesanci*.[683] Pater v ní vyšel z individuální povahy krásného a nedostatečné sdělnosti abstraktních úvah o kráse,[684] proti nimž vyzdvihl její bezprostřední poznávání prostřednictvím vlastních dojmů (a jejich studia).[685] Svou originální životní koncepci založil na hledání krásy, životu s ní a jejím zvnitřňování. Oblast estetických fenoménů nevymezoval tradičními uměnami, zahrnoval v ni také *jemnější útvary přírody i lidského života*[686] a sám život

[680] Například již ve druhé polovině devadesátých let tematizoval v korespondenci s Juliem Zeyerem potřebu vnitřního *očištění* (viz dále).

[681] Např. „[…] zdá se mi, že se oči lidí při zrození otevírají jen proto, aby se dívaly na krásu a milovaly lidí. A všechno ostatní, že jest jen k tomu folií." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 31)

[682] O Karáskově mimořádném zaujetí krásou svědčí i vysoká frekvence slova *krása* a slov od něj odvozených v jeho dopisech. V jednom z listů Marii Kalašové si tohoto svého sklonu aktuálně sám všímá: „[…] tedy je ten krásný dům váš! Mnoho, mnoho štěstí a krásy v něm! Považte, je sám o sobě tak krásný: až tam vnesete všechny své krásné památky, až si jej definitivně osvojíte a zadaptujete, to bude skvostné! […] A na jakém krásném místě stojí. Pozoruji, že pořád píši slovo „krásný". Ale je to příliš obyčejné slovo. Je něco více než krása, jak jí lidé rozumějí. Vy do toho domu vnesete svou individualitu. Z krásných věcí sestavují své byty i všední lidé, a přece je celek studený a nijaký. A naopak, znám příbytky, kde byla chudoba, ale které měly nezapomenutelný pro mne ráz individualitou, jež je sestavovala. U vás je všechno krásné svou tradicí a vašimi cestami: minulost a dálka, to jsou kouzla vašeho bytu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 55)

[683] K Walteru Paterovi a jeho české recepci srov. VOJTĚCH 2008: 96-97, 140-142, STANĚK 2005: 46-48.

[684] „Krása, jako všechna zkušenost lidských smyslů, je relativní; a definice její stává se tím nesmyslnější a neužitečnější, čím více se domáhá abstraktnosti. Určit krásu nikoli co možná nejabstraktnějšími, nýbrž co nejkonkrétnějšími výrazy, nalézt nikoliv její obecnou formuli, nýbrž formuli vyjadřující nejpřiměřeněji ten neb onen zvláštní její projev, to je úkolem každého pravého estetika." (PATER 1996: 21)

[685] „[…] v estetické kritice první krok k vidění nějakého předmětu, jaký vskutku je, znamená poznat svůj vlastní dojem, jaký vskutku je, znamená poznat svůj dojem, jaký vskutku je, zřejmě jej rozlišit a přesně stanovit." (PATER 1996: 21) Paterův důraz na dojem pak přejal do svých koncepcí i Oscar Wilde, který jím posílil tvůrčí roli kritika, srov. WILDE 1994: 183-185.

[686] „Estetický kritik hledí na všechny předměty, s nimiž má co činit, na všechna umělecká díla a na jemnější útvary přírody i lidského života jako na síly neb mocnosti vzbuzující rozkošné pocity, každý víceméně zvláštního nebo jedinečného druhu. Tento vliv cítí, touží jej vyložit tak, že jej rozebere a rozvede v jeho prvky." (PATER 1996: 22)

povýšil na nevyčerpatelný zdroj krásných prožitků: „Jemu [tj. *estetickému kritikovi*] jsou obraz, krajina, vábná osobnost v životě nebo v knize, *La Giaconda*, pahorky carrarské, Pico z Girandoly drahocenné pro své přednosti, jak říkáme o léčivé rostlině, víně, drahokamu; pro divotvornou vlastnost, že každá vzněcuje v něm zvláštní, jedinečný dojem rozkoše." (PATER 1996: 22)

Poznání konkrétního estetického fenoménu prostřednictvím dojmu zohledňovalo jedinečné recepční dispozice každého estéta,[687] resp. jeho individualitu, a rovněž jej integrovalo: se zkoumaným objektem, Krásou v něj vtělenou, mohl splynout a v daný okamžik zredukovat složitý, fluidní svět na jedinečnou událost umělecké recepce. Ideální krásný život se tak skládal z takovýchto estetických událostí, při nichž kritik nabýval sledováním vlastních reakcí hlubšího poznání daných jevů a současně kultivoval i svou osobnost, zjemňoval a zintenzivňoval svou vnímavost, a připravoval se tak k dalším kontaktům s Krásou.[688]

Pater v doslovu přímo vybízel k plnějšímu, soustředěnějšímu prožívání,[689] které vnímateli umožňuje postřehnout každý pozoruhodný estetický jev či příznak, a varoval před *zvykem* (*habit*), jímž vnímavost otupuje. Soustavným vstřebáváním krásných podnětů ze skutečnosti tak člověk může překonat její prchavost a pomíjivost: „Když se vše rozplývá pod našima nohama, můžeme zajisté zachvátit nějakou vybranou, zjemnělou vášeň nebo nějaký příspěvek k poznání, jenž, jak se zdá, zvýšeným obzorem na chvíli dopřává duchu svobody, nebo nějaké vzrušení smyslů, podivné barvy, podivné tóny, a nezvykle dráždivé vůně, nebo dílo umělcových rukou, nebo přítelovu tvář. [...] S tímto smyslem pro nádherné bohatství své zkušenosti a se současným vědomím její úděsné krátkosti, shrnujíce vše, čím žijeme a jsme, v jednu zoufalou snahu jasně vidět a dotýkat se, stěží máme pokdy teoreticky uvažovat o věcech, jež vidíme a jichž se

[687] „Co je důležité, není tedy, že kritik má mít korektní a abstraktně rozumovou definici krásy, nýbrž určitý druh temperamentu, moc hlubokého dojetí krásnými předměty." (PATER 1996: 23)

[688] Jan Staněk v rozboru Paterovy estetické koncepce shledává její kladný vliv na kritikův růst, především na tříbení jeho recepčních schopností: „Obcování s krásným není samoúčelné, nekončí odezněním požitku, nýbrž je prostředkem k povýšení vlastního života, probíhá-li soustředěně, ve vědomém rozvíjení vlastních schopností, neboť vnímavost je k oceňování „zvláštních, jedinečných druhů krásy" nutno rafinovat. Napomáhat tomuto estetickému růstu je úkolem kritika rozebírajícího a vysvětlujícího (sobě a ostatním) zvláštnosti působení uměleckých děl a osobností." (STANĚK 2007: 91)

[689] „Cena filosofie či spekulativního vzdělání pro lidského ducha spočívá v tom, že jej budí a burcují k životu stálého a dychtivého pozorování. V každém okamžiku nějaký útvar nabývá dokonalého výrazu v ruce nebo tváři: některý barevný nádech na pahorcích nebo na moři je vybranější než ostatní; některá nálada vášně nebo hlubší výhled nebo duchovní vzrušení je nám neodolatelně skutečné a vábivé – jen na onen okamžik. Nikoliv plod zkušenosti, nýbrž zkušenost sama je cílem. Je naším údělem jen vyměřený počet žilobití mnohobarevného, dramatického života. Jak můžeme během něho vidět vše, co mohou pojmout nejjemnější smysly?" (PATER 1996: 190)

dotýkáme. Co musíme činit, to je neustálé zkoumání nových názorů a snažení se o nové dojmy […].“ (ibid.: 191)[690]

Maurice Maeterlinck v eseji *Vnitřní krása* podložil příbuznou představu krásného života metafyzicky a zdůraznil rovněž jeho hluboký etický dosah: harmonický život v kráse člověka povznáší, očišťuje a činí jej i vnitřně krásným. Jako ohnisko Krásy v člověku určil Maeterlinck jeho duši,[691] již popsal jako bytost, která v člověku sídlí a citlivě reaguje na pozitivní i negativní podněty, s nimiž se její nositel setkává (tj. které jí zprostředkovává). Charakterizoval ji jako mimořádně vnímavou ke kráse a nadanou rozvíjet lidské recepční schopnosti tak, aby rozeznávaly i ty nejdrobnější krásné fenomény, a tím ještě dále zušlechťovaly jedincovu vnitřní krásu.[692]

I toto Maeterlinckovo pojetí Karáska povzbuzovalo. V listu Marii Kalašové z 2. ledna 1905 píše o svém novoročním očištění, přímo podníceném zmíněným esejem a charakterizuje svou nadcházející životní cestu jako co nejprostší, nejpřirozenější pohyb světem za krásou, kterou shledává ve smíru s osudem a v trpělivém (a odevzdaném) přijímání všech prožitků životem poskytnutých: „Počátek roku trávil jsem doma, bylo to tak pěkné, v té samotě a vzpomínkách. O půlnoci rozžehl jsem všechna světla u podobizen našich mrtvých a četl jsem si z Maeterlincka traktát o vnitřní kráse: tak vyčkal jsem rozhraní roku. A pak se odloučila ode mne minulost, jako jediný marný vzdech, a mně zdálo se, že se mi po ní nemá ani stesknouti: cítil jsem, že mám v duši ještě mnoho nerozdaných darů a že na mne čeká ještě v životě touha, kterou mohu ukojit, a bolest, kterou mohu přijati. To je všechno tak krásné, možno vykročiti, třebas bázlivě, a možno jíti, třebas vrátce: všechno je ještě před zraky, jež chtí se dívati jen do krásy a pak navždy se uzavříti, se vzpomínkou na ni. Utkvěla mi v mysli věta

[690] Srov. PATER 1911: 88-89.

[691] „Nic na světě není tak žádostivo krásy, nic na světě tak snadno nenabývá krásy jako duše. Nic na světě se nepovznáší tak přirozeně a nezušlechťuje se tak ochotně. […] Řeklo by se věru, že krása jest jediným pokrmem naší duše, hledáť jí všude a ani v životě nejbědnějším neumírá hlady.“ (MAETERLINCK 1927: 97) Srov. PIERROT 1981: 85.

[692] „Kdybychom se mohli otázat anděla, co činí naše duše v šeru, myslím, že by nám řekl po dlouholetém snad pozorování, daleko toho, co činí, na pohled, před lidmi: „Proměňují v krásu malé věci, které se jim dávají“. […] Pozdvihneme-li oči, očekává paprsku slunce nebo hvězdy, aby z něho učinila myšlenku nebo nevědomou a velice ryzí snahu. A nepřinesou-li jí naše oči ničeho, dovede proměniti své ubohé zklamání v něco nevýslovného, co bude skrývati až do smrti. Když milujeme, opojuje se světlem, za uzavřenými dveřmi, a co doufá, neztrácí času; a toto světlo, pronikající skulinami, stává se jí dobrotou, krásou nebo pravdou. Ale když se dveře neotevrou, vrací se do svého vězení a její lítost se stane snad vyšší pravdou, jíž nikdy neuzříme, neboť jsme tu v místech nevýslovných převratů; a co se nezrodilo po této straně brán, není ztraceno, ale nepojí se k tomuto životu… Pravil jsem před chvílí, že duše proměňuje v krásu malé věci, které se jí dávají. Ba zdá se mi, jak o ní přemítám, že nemá jiného důvodu, by žila; a že všecka její činnost je v tom, že shromažďuje v našem nitru poklad krásy, jíž nelze vypsati. Zdaž by se neproměnilo všecko přirozeně v krásu, kdybychom vytrvalou práci naší duše stále nepřerušovali.“ (MAETERLINCK 1927: 102-103)

z Maeterlincka, jak málo je třeba k vzbuzení krásy, jako k probuzení anděla. A zdá se mi, že proto tak často jsem přehlédl a zameškal okamžik této čisté radosti, že jsem myslil, že je třeba mnoha úsilí, bychom nalezli krásu. Zmnohonásobňoval jsem sebe až do rafinovanosti, dnes cítím, že všechno podivuhodné jest jen v prostotě – v tom málu, které šeptem jen přihlásí se o své štěstí, zcela lehce, nepatrným dotekem probudí svůj spící osud." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 33)

Karásek ve svých výkladech často podmiňoval integraci života jeho úplným přijetím, otevřeným příznivým i nepříznivým událostem, šťastným i bolestným prožitkům. Jako nezbytnou přitom zdůrazňoval vůli tvořivě život ovládnout a zformovat individuálním životním stylem, jímž se život proměňuje z pouhé existence poddané danostem a pravidlům v umělecké dílo s vlastním řádem.[693]

Vzor životní integrity Karásek nalezl v Juliu Zeyerovi, jehož také označoval za jednoho z hlavních iniciátorů svého uměleckého probuzení.[694] Karáska svorně okouzlila Zeyerova literární poetika[695] i postoj k umění a životu a především harmonie, s níž se v jeho díle i osobnosti spojovaly leckdy protichůdné rysy, sklony a zájmy. Umělecká neústupnost (nevyhýbající se střetům) a zaujetí moderními uměleckými směry i vstřícný, vnímavý přístup k tradicím (především k lidové zbožnosti) a ke kulturnímu i slovesnému dědictví evropských i mimoevropských národů, kosmopolitismus (spojený s cestováním) i vlastenectví, obětavá, ale nepodbízivá a sebevědomá společenská angažovanost i solitérní zdrženlivost a vytříbený životní styl, současníky nejednou charakterizovaný jako aristokratický nebo dandyovský, a v neposlední řadě individuálně projektovaný katolicismus i martinismus doprovázený zájmem o nejrůznější duchovní

[693] „A život sám: jen život toho, kdo myslí, že život je hnus a nuda, je hnusný a nudný. Chtějme krásný život, a ty malé rmuty pak jako zázrakem odpadnou. Život se očistí a je nádherný. Jen míti odvahu všechno zbytečné od sebe odvrhnouti. Zbytečné věci kazí linii našeho života: zbytečná slova, skutky, styky. A zbytečný spěch. Snad proto je moderní život tak šeredný, že hledí všechno zrychlovati. Staré dobré časy: lidé měli dosti kdy v nich svůj život vyžíti. Moderní pokolení samým spěchem přes svůj život klopýtá." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 46)

[694] Jiří Karásek četl Zeyerovy knihy již v dětství, jako první z nich uváděl *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Srov. pozdější Karáskův přípis na předním přídeští vlastního exempláře prvního vydání knihy Julia Zeyera *Román o věrném přátelství Amise a Amila*: „Tuto knihu jsem obdržel darem k jmeninám od otce roku 1881 a byla první, kterou jsem četl od Julia Zeyera." (Zeyer, Julius: *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha, Militký a Novák 1880. Knihovna PNP, fond Karáskova galerie, sign. KaG XV C 119) nebo např. jeho dopis Juliu Zeyerovi ze dne 10. září 1899 (LA PNP, fond Zeyer, Julius): „Děkuji Vám, slovutný pane, ještě jednou za dopis a prosím, byste mi prominul hořejší hovornost. Ale odvážil jsem se toho, při svých velikých sympatiích k autoru Románu o věrném přátelství Amise a Amila, jenž mne, pouhé ještě děcko, svého času jako první kniha od Vás čtená, zavázal k živé a opravdové vděčnosti k jeho autoru." Srov. též KARÁSEK ZE LVOVIC 1938: 256.

[695] Ke Karáskově kritické recepci Zeyera viz VOJTĚCH 2008: 181.

projevy a učení, to vše se v něm spojovalo souladně a soudržně a poskytovalo jedinečný obraz nezávislého moderního muže.[696]

Karásek oceňoval spolu se Zeyerovou poetikou také jeho uměleckou nezávislost, u níž bývala (i dalšími současníky a vykladači) zdůrazňována především jeho radikální distance od pražského uměleckého prostředí, kterou signalizovalo již jeho odstěhování do Vodňan. Zeyera zobrazoval jako prokletého básníka, doceňovaného výhradně estétskými menšinami, příbuznými dušemi, a podceňovaného ostatními,[697] jako nepodbízivého umělce, nesmlouvavě směřujícího ke svému uměleckému ideálu. Tento Karáskův výklad vykrystalizoval v nekrologu *Za Juliem Zeyerem*, který později upravil a uzavřel jím svůj resumující zeyerovský portrét v *Renesančních touhách v umění*, v němž Zeyera zachytil jako duchovního aristokrata, hrdě čelícího povrchnosti domácího literárního života a úspěšně přemáhajícího realitu, a přirovnal jej k anglickým prerafaelitům, vyzdvihnuv čistotu jeho životního stylu, jednotného s jeho literární tvorbou.

Karásek vždy zdůrazňoval, že se s Juliem Zeyerem nikdy osobně nesetkali, čímž posílil duchovní, resp. ideovou dimenzi jejich vztahu, o němž nejvíce vypovídá nepočetná, ale obsažná korespondence, v níž básníci diskutovali především o eventuelním úpadku či zániku *latinské rasy*.[698]

---

[696] Jako ojedinělá byla Zeyerova pozice v českém literárním světě reflektována jeho generačními souputníky i nastupující generací: významní představitelé jejích hlavních proudů (až na výjimky) Zeyera uznávali, jeho díla jako jedna z mála lumírovské generace přijímali s nadšením a nejednou usilovali o básníkovo sblížení se svými aktivitami. Zeyer úžeji spolupracoval např. s Katolickou modernou (zásadně ovšem jejich poměr ovlivnilo jeho přátelství s Františkem Bílkem), ke spolupráci byl přizván i časopisem *Moderní revue*, z jehož okruhu byl díky své martinistické zkušenosti v užším korespondenčním styku s Karlem Dražďákem, ale nakonec k jeho publikování na jejích stránkách nedošlo. Zato ovšem přijal pozvání Stanislava Kostky Neumanna k účasti na ctižádostivém projektu *Almanach secese*, který sice tendenčně, ale dosti přesně odrážel stratifikaci moderních literárních snah v Čechách, a Zeyer se v něm objevil jako anticipant i druh. V doslovu k této knize Arnošt Procházka také Zeyera označil za předchůdce moderních uměleckých směrů, především konceptu *umění Duše* (viz PROCHÁZKA 1896: 77-78).

[697] Podobný Zeyerův obraz zasadil i do svých vzpomínkových statí: „„Velmi mi záleželo, abych pro „Moderní revui" získal Julia Zeyera. Nejen že mi byl jako básník milý, ale Zeyer byl disident, znepřátelen s kruhem lumírovců, a byl bych rád jej viděl v našem středu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930c: 317)

[698] Toto téma do jejich dialogu vnesla Karáskova kniha *Ideje zítřku* s eseji o Waltu Whitmanovi a Henriku Ibsenovi. Zatímco Zeyer tento úkaz připouštěl nanejvýš jako dočasný, Karásek, inspirovaný Péladanem, mu přisuzoval definitivnější dopad. Ve svém úvodu ke zmíněné knize, proti němuž se Zeyer obzvláště ohradil, Karásek tento stav reflektoval jako neodvratný: „Obě studie […] pokoušejí se vyňati z díla dvou básníků, v nichž zdá se mi zkondenzován význam vítězného postupu rasy germánské, po podlehnutí naprostém rasy latinské, jak do nejposlednějších záchvěvů, s vystižením všeho truchlého a mrtvolností vadnoucích květů páchnoucího kouzla rozkladu tak pronikavě analyzuje Joséphin Péladan, všechny podstatné znaky a výrazy jich umění […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1898: 5) V průběhu korespondence ovšem Karásek rezolutnost svých názorů utlumil, proti nevyhnutelnému společenskému či kulturnímu rozkladu postavil věčnost ideje katolicismu, byť i tento pohled mu pojednou zatemňoval vtíravý pocit neodvratně probíhajícího *finis latinorum*. V dopisu Zeyerovi zdůraznil, že jej k osobní katolické renesanci

V jednom z dopisů se ovšem Karásek Zeyerovi také svěřil – v souvislosti s neúspěšnou inscenací své divadelní hry *Hořící duše* – s rozčarováním ze svého dosavadního života. Navázal na Zeyerovu poznámku o očistci z jeho předešlého listu[699] a lidský život vyložil jako obrodný proces, v němž se jedinec očišťuje bolestí od vší poskvrny, jíž jej třísní běžná existence: „Moci se obrodit, očistit – to je vskutku, jak Jste mi psal, evoluční bodec celého našeho života, jen proto mají naše přítomné chvíle cenu, že v nich věříme, že z nich neponeseme kal a hnus do své budoucnosti. Jenže očistec já kladu již před tzv. smrtí. Veliká bolest života, nenadálá rána osudu – to se mi zdá očistcem zde na zemi. Po každé bolesti, osudové ráně, zdá se mi, jsem větším, silnějším a – čistším. A při smrti – jsem úplně čistým.“[700] K duchovní dimenzi kultivace života tedy přihlížel již v devadesátých letech, snad také pod vlivem martinistického učení, s nímž se mohl seznámit například prostřednictvím Karla Dražďáka a jehož stoupencem byl i Zeyer.[701]

Podobně jako v již citovaném dopisu o maeterlinckovské inspiraci k *vnitřní kráse* se Karásek na niternou, hlubinnou transformaci života soustředil častěji. V souvislosti s Juliem Zeyerem psal o své aktuální duchovní obrodě bolestí, jíž počíná svůj nový život, například Marii Kalašové koncem října 1904 ze Zeyerovy vily, ve které tehdy krátce pobýval: „Mnoho jsem myslil na Vás, jak by to bylo ideální pro Vás, dnešní podzimní osiřelá Hvězda se svou atmosférou minula, pro Vás, jež máte jistě hlubší vztahy než já k tomuto tichému, zamlklému domu zapadlému v staré zahradě, zavátému v mrtvém listí jako ve vlastních vzpomínkách. Dosud jsem tu a tak šťasten. […] Nemaje Zeyera, dal jsem si sem portrét Ludvíka Bavorského, umělce života par excellence. […] A spřádám tu svůj nový život, jenž přichází ke mně jako pohádka, jako nejsladší absurdita. Vždy budu vděčen těmto místům, neboť zde se stalo něco se mnou, co je jako zázrak. Snad více než zázrak. A připravoval jsem se k němu tak dlouho. Bolestí jsem očistil svou duši – a věřím dnes v sílu i němé modlitby, když jde z celé bytosti, ze vší její podstaty.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 26-27)

---

inspirovalo především umění katolických památek, metonymicky zastupující celou katolickou kulturu v její historii a tradici: „Zrovna teď, kdy čtu poslední román Péladanův, rozevřel jsem také nějaký spis o Španělsku, kde jsou skvostné obrazy nejslavnějších španělských katedrál. Tam je to kouzlo katolicismu, jemuž říkáte Vy i já – pravda.“ Dopis Jiřího Karáska Juliu Zeyerovi ze dne 19. prosince 1898 (LA PNP, fond Zeyer, Julius)

[699] „Záře latinská nehasne – a katolicismu? V něm je víc než to *kouzlo umění*, o němž se zmiňujete, je v něm *pravda* – pomněte jen na jeho učení o *očistci*, to znamená věčný vývoj, věčnou evoluci, možnost dostupení nejvyššího ideálu, a to je něco více než mylný pantheism.“ (ZEYER 1900-1901: 161-162)

[700] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Juliu Zeyerovi ze dne 10. září 1899 (LA PNP, fond Zeyer, Julius)

[701] K martinismu srov. např. DOLENSKÝ 1923, LINHART 1924, NAKONEČNÝ 2007, 2009: 39, 46, 166-174.

Nejčastěji Karásek formuloval svá pojetí krásného života v osobních rozmluvách a v korespondenci a vztahoval je přímo k sobě samému a ke svému aktuálnímu stavu. Konkrétní tematizace svého životního stylu tak včleňoval do vlastního (veřejného) obrazu (a s tímto zřetelem je také mohl formulovat). Vyjadřoval tím svůj nesoulad s realitou a potřebu harmonizovat jej a manifestoval svou citlivost k vrstevnatosti života, především k jeho krizovým rovinám. Ať už šlo o krátké zmínky či delší úvahy, jednorázová vyznání či jejich série, zpravidla vrcholily reflexí krachu daného plánu, jež vypovídala o převaze rozkladných sil nad estétovou vůlí a o nedosažitelnosti Ideálu. Artefakt života se tak začal souvisle odkrývat ještě nehotový, ve své hybnosti a fragmentárnosti, která se vyjevila jako součást jeho tvaru. Dílo, které Karásek ze svého života formoval a vystavoval, zohledňovalo svou procesuální stavbou jeho estetistní úsilí jako hledání, touhu a vůli (k překonávání náročných, *daných* podmínek) a exponovalo vedle harmonických rysů (obsažených v optimistických a činorodých konfesích a v postřezích krásných jevů, tedy zpravidla v dílčích projevech) také krizové momenty svého utváření, melancholické okamžiky deziluze. Jimi Karásek vnášel do obrazu svého života jinou estetiku a Krásu odlišnou od té paterovské, harmonizující poměr člověka ke skutečnosti. Karáskovu estetismu dominovala tragická Krása věčně krachujícího a zraňovaného, leč poznovu povstávajícího Umělce. Souběžně s formováním krásného života tak vytvářel svůj melancholicky krásný jinošský obraz, který korespondoval i s jeho literární poetikou. Jeho život a literární dílo tak mezi sebou harmonovaly a vzájemně „potvrzovaly“ svou upřímnost, vnitřní pravdivost.

Takové vzepětí a pád zachycuje například jeho korespondence s Marií Kalašovou z jara 1905, tedy z období po přečtení Wildeova *De profundis*, jež v listu z 9. března označuje za nový inspirační zdroj svého sebekultivačního úsilí. Estetického naplnění vlastního života chce dosáhnout smírem s minulostí, tj. úplným přijetím vlastního života (osudu), a plným, otevřeným prožíváním. V optimisticky naladěném listu vyzdvihuje svou tvůrcovskou roli a zobrazuje se na prahu společnosti a skutečnosti, kam vstupuje z izolace (po)minulých depresí a snů. Své vitální gesto prohlubuje vůlí nestárnout a zůstat stále okouzlený světem, čímž odkazuje k Paterovi, Maeterlinckovi i Wildeovi.[702]

[702] „Odmlčel jsem se, trochu jsem chtěl zase na několik dní patřiti sobě. Ne že by mne tížil styk s lidmi, chtěl jsem jen lépe užíti svých vzpomínek. Když jsem osaměl, nějaké němé stíny ukrývaly se v koutech, choulily se v nich zimomřivě: minulost, mrtvé, marné sny. Jak nyní toužím po slunci, vzduchu, životě, lidech! Uprostřed lidí chci teď žíti svůj život. Všechno se jinak vidí. Šerý závoj klesá se všeho, formy a barvy věcí prozařují a se přeměňují. Všechno má nový, zvýšenější život. Po neskutečných snech přichází ke mně skutečný život. Žil-li jsem dosud své sny jako skutečnost, chci teď žíti skutečnost jako sen. Neboť jen na nás záleží, na čistotě našeho zraku, abychom věci viděli zvláštně, nebo všedně. A záleží na nás, aby

V následujícím dopisu z 12. března pak dále rozvrhuje plán své životní cesty a charakterizuje ji jako pohyb z nitra mezi lidi, především mezi ty, kteří jsou mu ideově a esteticky blízcí. Základní náplní krásného života shledává sdílení – poskytování, zprostředkování a přijímání – krásných dojmů a společné utváření světa, tedy duchovní přátelství (jež by mohlo zavládnout mezi všemi lidmi).[703] O necelé dva měsíce později (mj. v souvislosti s odjezdem Iva Raiće z Prahy) jeho listy ovšem poznovu projevují skleslost a skepsi, prozrazující vyhasnutí původní síly.[704]

Kolísání kladných a záporných, činných a pasivních fází učinil Karásek rytmem svého celoživotního hledání. Pocit změny či vůle k ní záhy střídala nemožnost udržet takový stav a propad do další deprese. Karáskovy dopisy z prvních let nového století, adresované Edvardu Klasovi[705] nebo později Marii Kalašové, vyjadřovaly pisatelovu dlouhodobou frustraci soudobou realitou, kterou přímo zachycoval jako obtížně překonatelnou překážku naplnění lidských snů.[706] Svůj život vykládal jako trvalé jařmo či prokletí, v němž nemůže dosáhnout svého ideálu krásného života ani veřejně žít v souladu se svým vnitřním ustrojením, čímž také exponoval svou psychologickou či sexuální, resp. rodovou výlučnost, a zdůrazněnou bolestí „stvrzoval“ upřímnost svého obrazu.[707] Svár mezi volným a daným Karásek tematizoval např. v dopisu Marii

---

život stál proti nám němě, bez ozvěny, nebo aby nám zjevoval svá mysteria. Je nutno býti více oddán přítomnosti, v níž žijeme, než budoucnosti, v kterou nevejdeme, lépe prožíti bludy dneška než zmařiti život nad pravdami zítřka. Počínám žíti jaro svého života. Těším se na svůj život. Bude beze stáří. Své stáří jsem si už odbyl – to jsem psal své morosní, stařecké knihy, skloněné nad hroby. Nyní budu žíti úžasně dlouho, a bude mi stále dvacet let [...]. Wildeovo De profundis roztříslo mnou a bylo posledním rozhodným slovem v mém osudu. Chodil jsem několik dní jako omámený: odnáším si pro život z Wildea popud, že je nutno žíti a míti radost z idejí, z věcí, z lidí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 37-38)

[703] „Dosud existovala pro mne jen duše má, dosud jsem žil jen pro své nitro – to byla samota, neplodnost, negace života. Ale dnes toužím po jemné a silné rozkoši styku s bytostmi mně podobnými, chci si je mezi ostatními lidmi vyhledávati, v ně chci přenésti svůj duševní svět, mezi nimi se chci rozvinouti, chci uměti přijímati krásu od lidí a dávati jim krásu svou. Chci se přiučiti řeči lidí a srozuměti se s nimi. [...] viděl jsem, že náš život má teprve tehdy cenu a smysl, žijeme-li jej pro někoho jiného. A nyní se cítím tolik silen, abych donutil neplodnou zemi, by rozkvetla mými růžemi. Žiji takovou lásku k svému přítomnu, že mne těší život, že je mi vše radostným kladem: i nejmenší práci dnes konám s chutí, oddaně, i za pouhý vlídný pohled jsem dnes vděčen, jako by mi dával nejsilnější naději.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 38)

[704] „Žiji osaměle: společnost ztratila pro mne půvabu, a je mi trýzní, musím-li jíti ještě někam. Chtěl bych žíti někde v neznámém městě, kde bych se mohl toulati po ulicích, nikým nezastavován, šťasten a snící. […] Ano, mezi lidmi beze styku s nimi, v tom je štěstí. Není v tom pohrdání lidmi. Naopak: nikdo nesoudí hůře o sobě, než já sám, – ale chci býti spasen na svůj způsob a hlavně: jsem-li už ztřeštěný, tedy třeštiti a nenasazovati si před lidmi masky rozumného, konvenienčního člověka, jímž nejsem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 41)

[705] Srov. HECZKOVÁ 2001a.

[706] „Ale je-li člověk jako já, jemuž sedral život jeden sen za druhým, tak apatickým už vůči všem ranám a zklamáním, věřte mi, pak může člověk uhájiti svou samotu i uprostřed lidí, pak může choditi zástupy a pronášeti jimi svůj sen, aniž jej kdo může o něj už oloupiti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 12)

[707] „Mám chvíle, kdy se mi zdá, že jediná pravda je bolest. Ostatní věci jsou třeba přeludy zraku nebo chtíče, vytvořené proto, aby někoho zaslepily a jiného přesytily; z bolesti byly však vybudovány celé světy, s bolestí se setkáváme při zrození dítěte i hvězdy.“ (WILDE 1995: 122-123)

Kalašové ze dne 17. prosince 1904, v němž konfrontoval esteticky orientovaný život sester Kalašových se svou věznící skutečností: „Když jsem jej slyšel horovat se slečnou Slavínskou na cestě k domovu o tom všem, co tvořilo Váš večer, cítil jsem, jak všechen smysl života jest jen v tom, milovati krásu a těšiti jiné lidi, jak jste si život rozřešily ve Vašem zákoutí. Když jsem včera musil v nepříjemné záležitosti, o níž jsem se Vám zmínil, jednati s tolika všedními lidmi, cítil jsem ten kontrast dvojnásobně. Byl jsem téměř zalknut hnusem, když jsem se vrátil do svého pokoje. Připadal jsem si jako potřísněn cizí špínou.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 30)

Neúspěchy při estetizaci života Karásek reflektoval obzvláště podrobně a z jejich individuálních příčin skládal jednu neústupnou, hluboce dezintegrující sílu, kterou nazýval *marností života* a v níž shrnoval nejrůznější původce krize, od rozkladné moci času a prožitku osamocenosti přes nesoulad duševního a tělesného života po svár mezi životem umělce a civilním životem,[708] mezi něž svou existenci dělil.

Stabilitu přítomného okamžiku, časoprostorového ohniska krásného života,[709] mohly rozkolísat dva potenciálně krizové časové elementy: připomínající se minulost (s

[708] Srov. BALZAC 1996: 65.

[709] To, že je těžištěm krásného života právě přítomnost, zdůraznil Walter Pater v románu *Dojmy a myšlenky Maria epikurejce*, když formuloval estetickou životní koncepci hlavního hrdiny, rozvinuvší se v reakci na učení Aristippa Kyrenského. Mariova konfrontace se všeobecnou pomíjivostí v něm vyvolává – díky jeho silné senzualitě – touhu po proměně vlastní existence v krásný život s ohniskem v plně prožívaném okamžiku, naplněném jedinečným poznáním skutečnosti, nezávislým na zavedených pojetích: „Vůdčí myšlenka velikého mistra kyrenského, teorie, že věci jsou pouhé stíny, a my, jak ony, že nikdy netrváme v tomtéž stavu, působila snad skutečně jako neurčitý, vysilující, stravující nihilismus, jako příkaz „odříkání“, které ničím nechce se zabývati a o nic se starati. […] A tak abstraktná myšlenka, že pouze malý bod přítomného okamžiku skutečně jest mezi minulostí, která právě přestala, a budoucností, jež snad nikdy nepřijde, nabyla pro Maria praktického významu ve formě rozhodnutí, že, jak možno, vyloučí lítost i touhu a s duší zcela volnou že bude se starati pouze, by zdokonalil přítomnost. [...] Mohl-li počítati jen na přítomnost, nemohlo-li při nejlepší vůli se dokázati o krátkém žití, že vede za své meze, byla-li nejvznešenější lidská zvědavost stále jen klamána – tož chtěl, jako kyreneikové všech věků, naplniti aspoň přítomnost živými dojmy a takovými poznatky, které silou, přímostí a bezprostřední hodnotou v poměru k okamžité zkušenosti nejvíce se blíží senzacím.“ (PATER 1911: 81-85) Marius ovšem neusiluje o pouhé hédonistické naplnění přítomnosti smyslovým potěšením, ale o plný prožitek života v jeho celistvosti: „Nikoli rozkoš, ale všeobecná úplnost života byla praktický ideál, k němuž směřovala protimetafyzická metafyzika. A nejpřímějším, nejúčinnějším prostředkem, aby se dosáhlo tohoto plného či celistvého života, života vybraných pocitů, byla jistě intuice. Svoboda duše, uvolnění z pout vší jednostranné a nepravdivé doktriny, která vyzvedá pouze jeden živel naší zkušenosti na úkor ostatních, volnost, které netísní ani lítost nad minulostí ani starost o budoucnost: to jest jen předpoklad vlastního cíle výchovy – intuice, pohledu do nitra kultury, do všeho, co přítomný okamžik pro nás má svěřeno, když tě nám trvá tak krátce. Ze zásady *Život je cíl života* vyplývala jako praktický důsledek žádoucnost, bychom zjemňovali všecky ústroje vnitřního i zevního nazírání, vyvíjeli všecky schopnosti, v nich a jimi uplatňovali a cvičili své já, až všecka naše bytost se stane jediným složitým mediem určeným, by přijalo vidinu naší denní zkušenosti životní – „blahou vidinu“, usilujeme-li vskutku, by byla blahá. Cílem výchovy sebe či jiných není, aby se nabylo abstraktního tělesa pravd či zásad, nýbrž aby se nabylo umění – umění v jistém stupni zvláštního pro každou osobnost, měnícího se podle toho, jak která jest založena a v jakých podmínkách vyrostla, neboť konečně nikdo z nás není „jako druhý“.“ (ibid.: 84-85) Srov. „Ne požitek, ale plnost života a „mocný pohled“, jenž by vedl k této plnosti – síla, rozmanitost a výběr zkušeností, obsahujících i vznešenou bolest a smutek, láska, jako v exkvizitní staré povídce

eventuelními frustrujícími vzpomínkami[710]), kterou nešlo zpětně změnit (jinak než její fikční transformací, *lží*, nebo jejím zapomněním[711]) a s níž bylo nezbytné se smířit a přijmout ji jako nedílnou součást života, a budoucnost, která připomínala podmíněnost života nejrůznějšími existenčními nutnostmi a zahrnovala spolu s neznámem hrozící tělesný i duševní úpadek a stárnutí.[712]

Přítomnost, již by bylo možné naplnit (a scelit) Krásou, netříštily jen obě krajní časové síly. Sama se rozpadala na řadu světů, které si člověk zakládal nebo v nichž se ocital mimo svou vůli. Karásek důsledně odděloval především území vytčená občanským životem od světa uměleckého (volního), což vyjadřoval již jeho pseudonym, rozšířený v novém století o šlechtický predikát.[713] Jím současně nobilizoval svou rodinu a určil svou pozici v sociálním celku, v němž tehdy méně přizpůsobivá šlechta[714] pozbývala

---

Apuleiově, upřímné a čisté vzory mravního života, jako Seneca a Epiktet – zkrátka každá hrdinná, vášnivá, ideální forma lidského života: ztad bral „nový kyreneismus" Mariův měřítko hodnot." (ibid.: 90) Pater charakterizoval Mariovu životní cestu jako estetické vzdělávání (souladné s tezemi z *Renesance*) a hodnotil ji jako mužnou, a tedy korunovanou stylem: „Především mužné pochopení pravé povahy věcí, pravé povahy vlastních vjemů! – slova se dostaví přirozeně, ježto pravé pochopení sebe sama je vždy první podmínka vlastního slohu." (ibid.: 92)

[710] Jako významný rozkladný element reflektuje minulost (zpřítomněnou *pamětí*) Robert B. Pynsent: „Lze říci, že Já v jednotlivém okamžiku, Já za určitých okolností, je z větší míry sbírkou vzpomínek (vlastních a cizích). [...] Paměť tak přispívá k pocitu nestálosti nebo fragmentárnosti Já. Jestliže duševní Já tkví z větší části v paměti, včetně paměti na vlastní reakce na události i na vlastní nové interpretace události (což může plně i částečně změnit individuální vzpomínky), pak můžeme být skutečně naprosto přesvědčeni, že neexistuje žádné stabilní Já." (PYNSENT 1996: 143)

[711] Také Karáskova nejednou připomínaná touha zapomenout či být zapomenut svědčila o jeho problematickém postoji k minulosti: „To by byla krásná iluse, kdyby bylo možno zapomenouti, čím jsme si linii života buď sami pokazili, nebo lidem dovolili pokaziti, a mohli jsme státi před novými možnostmi života bez hořkosti toho, co jsme prožili." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 42) „Nemyslíte však, že zapomenutí je největším půvabem hrobů? Miluji zvadlé květiny a mrtvé zrazené sny. A přál bych básníku, jsou-li pod zemí sny, aby snil nejkrásnější z nich jen pod zvadlým listím, které mu tam na podzim setřese strom, jenž se nad jeho hrobem sklání, a u hrobu aby truchlilo jen zapomenutí." (ibid.: 47)

[712] „Tento dvacetiletý hoch s obličejem jemné krásy [...] měl názor o životě, k němuž dospíváme, když nás již mládí opouští. Tehdy cítíme, že den za dnem nás činí nevyhnutelně šerednějšími, a odpovídáme hnusu života odporem svých srdcí." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 7) „Také měl Raffael štěstí, že zemřel mlád, ani ne čtyřicetiletý. Michelangelo zemřel zestárlý pod tíhou svého díla, utýrán a vysílen jím. Raffael šel od úspěchu k úspěchu, okouzloval a poutal. Michelangelo se setkával s neporozuměním, odpuzoval a hořkl." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1932a: 19)

[713] „Rovněž despekt, s jakým mi p. F. X. Š. říká „aristokrat", je absolutně neoprávněný. Já mám svůj tucet zjištěných a několik tuctů nezjištěných předků, mám právo na starožitný titul šlechtické rodiny Karásků ze Lvovic, (ještě můj děd se tak podpisoval), mám z r. 1562 inkolát v českém království – schází mi nejvýše nějaký ten velkostatek, v Praze nějaký palác, pro ulici nějaká slušnější ekypáž, aby se mi p. Šalda s p. Hladíkem klanil a ctil můj aristokratism. Takto však pro neopatrnost svých předků jsem nucen seděti v erární kanceláři. Proto však se páni a nejméně pan Hladík, nemusí mi pošklebovati. Žurnalistická „činnost", zvláště jak ji vyvíjí p. Hladík, není de facto nic více než byrokratická práce a redakce, do níž chodí, není de facto ničím jiným než docela normální, komisní kanceláří. Co pak se týče myšlénkové svobody, v tom ohledu sedím raději v c. k. *rakouském bureau*, než v nějakém červenobíle vlasteneckém." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900f: [358])

[714] Například Joris-Karl Huysmans reflektoval úpadek šlechty a vzestup měšťanstva v románu *Naruby*: „A pak, šlechta je stižená rozkladem, je mrtvá; aristokracie propadla slaboduchosti nebo neřesti! Dohasíná teď v zblbělosti potomků, jejichž schopnosti každou generací upadají, takže nakonec zbývají už jen gorilí instinkty kvasící v čeledínských nebo žokejských lebkách, anebo se válí – jako takoví Choiseul-

svého privilegovaného postavení, vytěsňována pružněji reagujícím měšťanstvem. Vyznáním vlastního rodového aristokratismu se tak přihlásil k upadající společenské vrstvě, hrdě zanikající v čase vládnoucí průměrnosti.[715]

Civilní život se skládal ze zaměstnání a domova, tvořeného složitým systémem mezilidských svazků primárně předurčených narozením.[716] Karásek tyto světy buď zcela skrýval,[717] nebo je individualizoval, tj. snažil se je nově vyložit či přetvořit a problematizoval svůj poměr k nim. Jak již bylo řečeno, své zaměstnání[718] trvale reflektoval jako překážku, znemožňující mu především časovou a fyzickou náročností svobodně naplňovat estetistní snahy,[719] nicméně podstata jeho disharmoničnosti

---

Praslinové, Polignacové, Chevreusové – v blátě soudních procesů, které ji činí co do mrzkosti rovnocennou ostatním třídám. [...] Po rodové aristokracii nastoupila teď aristokracie peněz; byl nastolen kalifát kontoárů, despotismus ulice du Sentier, tyranie kšeftařství s jeho prodejnými a úzkoprsými názory, s jeho ješitnickými a šejdířskými instinkty. Buržoazie, zločinnější, podlejší než oloupená šlechta a pokleslý klérus, převzala od nich jejich frivolní okázalost, jejich zvetšelou chvástavost, a to všechno degradovala ještě svým nedostatkem uhlazených způsobů, ukradla jim jejich vady a přeměnila je v pokrytecké neřesti [...].“ (HUYSMANS 1979: 278-283)

[715] Charakterizoval se tak jako poslední potomek svého rodu, což byl také jeden z charakteristických typů dekadentně symbolistní literatury. Srov. např. básně Karla Hlaváčka *Přišla* či *Upír* nebo povídku Karla Kamínka *Záchvěje konce*.

[716] Pojem *domov* užívám jako časoprostorovou metaforu zahrnující systém hierarchizovaných sociálních vrstev (v jejich plných kontinuitách, tj. v úplnosti jejich historického trvání), lišících se sdílením: od nejintimnějšího svazku rodinného, přes mnohem početnější mikrokosmos čtvrti či města, po národ a stát a nakonec i kontinent a svět. Každá z vrstev je naplněna (a částečně i definována) svou historií, resp. pamětí svých členů. Aktuální výklad minulosti napomáhá poznání domova (jeho identity) a vazeb subjektu k němu; konfrontace s domovem je tedy vždy diachronní. Čím více lidí dané společenství utváří, tím hůře je (či jeho obraz) může jedinec (re)formovat. Současně však také musí zaujmout nějaký postoj k historii domova, vyrovnat se s ní (evaluovat ji) a definovat své postavení v časové linii, kterou utváří.
Obecně nahlížená, nekonkretizovaná příslušnost k těmto pospolitostem člověka povšechně charakterizuje a zastírá jeho individuální zvnitřnění (tj. jeho recepci a hodnocení) těchto vrstev a identifikuje jej s jejich stereotypními reprezentacemi. Vědomí této deformace (vnějšího přizpůsobení veřejného obrazu člověka podle zobecňující šablony, nejednou také „tvarované“ tendenčně či ideologicky) motivuje dotčeného k proměně dané vrstvy domova (cítí-li se v ní cizincem a je-li změna v jeho silách) či k veřejné manifestaci vlastního (protikladného) postoje k ní či k jejímu opuštění.

[717] Oddělení „obou životů“ (civilního a uměleckého) se dočasně podařilo například Arthuru Breiskému: zatímco v severních Čechách žil svůj úřednický život, v Praze vystupoval jako panesteticky orientovaný umělec a dandy, prezentující svůj severočeský život jako studium a tvorbu v samotě. Karásek ocenil Breiského svobodný pohyb v realitě, rozdělené na (esteticky interpretovaný) severočeský interiér a flanérsky, cizinecky pojímanou Prahu, v předmluvě k *Triumfu zla*: „A miluji vás, že jste samotář, někde na Severu této smutné země zapadlý, obklopený krásnými věcmi a knihami, a že do Prahy přicházíte jako cizinec a že nemáte, stejně jako já, jako tři jiní moji přátelé, ničeho společného s ostatním dneškem.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1997: 9) Podobný ráz měly i údajné starší mystifikace Karla Hlaváčka, jimiž maskoval hmotnou bídu svého domova (srov. např. URBAN 2002: 21-23, KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 211-213).

[718] Nesoulad se svým zaměstnáním vyjadřovala řada umělců, z Karáskových souputníků, například Otokar Březina (srov. jeho časté poznámky, zaznamenané například Emilií Lakomou, LAKOMÁ 1992) nebo Arthur Breisky (srov. např. „Podobný poživači nebo opia vyhledávám však tyto stavy a toužím po nich vždy znova a znova, vždyť jsou tím jediným, v čem probouzím své srdce a duši, jež by jinak v monotónu a bezbarvosti mé vnější existence pod umrtvující korektností úřední existence, musily umříti.“ BREISKY 1997b: 237).

[719] Poukazy na časovou náročnost se objevují v jeho dopisech soustavně do poloviny třicátých let, kdy odešel do penze. Např. „[...] nepsal jsem dlouho, neboť jsem čekal, jak to dopadne s mou dovolenou. Teprve dnes bylo mi oznámeno, že je přání, bych si dovolenou odložil na podzim 1924, a že to jinak

spočívala v Karáskově existenční závislosti na něm, jež zosudňovala (hrozbou eventuelního propuštění či přeložení mimo Prahu[720]) různé nepříjemné události, které přinášelo.

Zatímco častěji ponechával stranou své příbuzné[721] a jen výjimečně vyprávěl o svém dětství nebo zasvěcoval do rodinných poměrů (přičemž v obou případech mohl skutečnost výrazně pozměňovat),[722] opakovaně reflektoval svůj poměr k češství a kriticky posuzoval soudobé politické poměry. Po celý život se vymezoval k aktuálním politickým systémům, jimž vyčítal především negativní vliv na rozvoj domácího umění a kultury. Zatímco rakouské područí charakterizoval podobně jako řada dalších osobností (mj. Julius Zeyer, F. X. Šalda, Jan Preisler, Bohumil Kubišta) především paralyzující nesvobodou,[723] za první republiky odsuzoval zejména nedostatečnou péči o památky.

---

nejde. Tedy nebudu moci přijeti do Krakova, těšil jsem se, že několik krásných dnů strávím u vás ve vile, takhle to dopadlo, ale jaká pomoc! Nutno se s tím smířite, zato příští podzim příjechám jistě, mezitím doufám, že vás a pí. Adu uvidím v Praze! [...] Takhle člověk teprve cítí, že není svobodný, že je vězněm kanceláře, která ho živí. To je strašné vědomí pro toho, kdo se cítí – umělcem." Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmannovi (LA PNP, fond Karáskova galerie) Dále srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 51, 60.

[720] Srov. např. „Milý příteli, jsem zdrcen, představte si, náhlým fermanem dnes odpoledne byl jsem znovu přesazen do Karlových Varů a mám tam okamžitě jíti. Píšu pí. Lauermannové, prosím Vás, učiňte také pro mne, co můžete. Rozhoduje ministr i dvorní rada Šafařík. Musilo by se okamžitě jíti. Do čtyř dnů se to má rozhodnouti. Chci eventuelně jíti od pošty, do Karlových Varů nejdu za nic na světě, jsou to děsné galeje, vzal bych od 1. dubna, nějaké místo (jakékoliv) jiné, ať už v žurnále nějakém, ať jinde, poraď mi prosím." Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Jaroslavu Kamperovi (LA PNP, fond Kamper, Jaroslav).

[721] Zde ovšem docházelo k proměnám. Zatímco v devadesátých letech se „svět literární" s rodinným prostupoval (mj. také proto, že Karásek tehdy žil s matkou), později se výrazněji oddělily (naznačuje to mj. dopis Rudolfu Bémovi, v němž píše o své sestře, nikoliv jako o sestře, ale o sousedce: „Portrét může sluha kdykoliv přinésti. Zpravidla bývám doma od 2-3 hodin (zítra v čtvrtek např. budu zcela jistě), ale poněvadž nechávám klíč vedle u sousedky pí. Srncové, může sluha, kdybych náhodou musil odejíti, dát si byt otevříti od té sousedky a obraz dovnitř dáti." Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Rudolfu Bémovi (LA PNP, fond Lešehradeum)) a nakonec znovu splynuly (nejvýrazněji v osobě Karáskovy neteře Marie Lipanské, která mu významně pomáhala s provozem Karáskovy galerie a rovněž se přátelila s Karáskovými uměleckými přáteli a příznivci, např. s Terézou Dobrovskou).

[722] Ojediněle o své podpoře příbuzných hovořil již v prvním desetiletí, ale výraznější příklady pronikání rodiny do „literární" komunikace jsou až z dvacátých a třicátých let. Srov. záznam z deníku Anny Lauermannové z 21. ledna 1911: „Karásek byl mi sympatický tím, jak povídal o poměrech své sestry, kterou živí, pravil, že je jeho švakr dobrý člověk, že vydělá 70 zlatých měsíčně, ale že sestře z toho téměř ničeho nedá. Celou rodinu živí nyní Karásek, jediné sestřino děvče nalezlo si místo u Národních za patnáct zlatých měsíčního platu. Zdá se, že ti lidé jsou živi už napolo o hladu, přesto nechtěl /K./ přijmouti půjčku řka: Kdybyste mi půjčila, já bych to utratil, takto nemohu." Povídal o té jejich Marii, že už neměla bot a že měla jednu sukničku. O sestře mluví s náramnou srdečností." Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

[723] Karáskova reflexe české vlasti se od devadesátých let devatenáctého století odvíjela především od vědomí jejího podřízeného politického postavení, jež vykládal jako zábranu v naplňování individuálních uměleckých snah. Viníka soudobé české společenské krize ovšem nehledal výhradně na straně habsburské. Ve stati *Sociální užitečnost umění* z roku 1895 ze společenského úpadku obvinil přímo český národ, jeho neschopnost kriticky zhodnotit vlastní podíl na daném stavu: „Jak sladká a v tlumených, vzdálených barvách zneurčitělá pohádka předkládaná národu místo *uvědomění si reality*, místo *poznání bolesti a choroby*, místo *konstatovaného bankrotu*, místo *mužného a otevřeného doznání vlastní naší viny*

Karáskův život ovšem spoluutvářely také umělecké světy. Ty byly zasvěceny určitým estetickým fenoménům a těm civilním konkurovaly. Vedle jeho vlastní literární tvorby lze mezi ně vřadit například sběratelství nebo bibliofilství, ale estetickou dimenzi Karásek zohledňoval například i u spirituality. Jeho život by tak mohla znázornit plastická mapa, skládající se z četných území, která by reprezentovala jednotlivá společenství, v nichž se pohyboval a která se zčásti personálně, časově či prostorově překrývala, prostupovala a mísila, zčásti od sebe byla s různou mírou důslednosti izolována. Některé úlohy, které v nich Karásek zaujímal, mezi sebou harmonovaly, ale další se spolu naopak střetávaly: například zatímco Karáskovy role bibliofila, sběratele a dekadentního básníka se přirozeně doplňovaly (a příslušné světy překrývaly) a spoluutvářely soudržný obraz aristokratického umělce, úloha obhájce práv homosexuálních menšin či martinisty s rolí katolického spisovatele disonovaly.

Karásek důsledněji spojil tyto různorodé vrstvy a plochy svého života až po první světové válce, především v době, kdy se začal podílet na realizaci Poštovního muzea,[724] a po založení Karáskovy galerie, čili po vyproštění z neestetického úřednického zaměstnání (a to i toho na ministerstvu pošt[725]). K harmoničtějšímu „sžití“ jeho civilního života s uměleckým došlo právě v Karáskově galerii, v níž spojil ve své roli

---

na bídě morální a hmotné, v níž až posud toneme! Otrok, pouta, bič, otrokář, to vše jsou pěkné poetické dekorace, ale to není prostě *realita, to vše má vnutiti mínění, že jsme se stali tragickou nějakou obětí* **cizí** *zloby,* **cizí** *zlovolnosti*. A nemoc je zatím v nás samých, ve vnitřku, ne vně. V nás samých je příčina, že vše, co podnikáme, vyběhne na hlucho a naplano. Že hned jsme samá demonstrativní vlajka a barva, samé řinčení vyzývavých zbraní, a hned poníženost, zkroušenost, sklíčenost, zamračí-li se na nás autorita, za níž chrastí několik ozbrojenců.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895b: 28) Karáskovy početné obrazy *smutných Čech* asociují vězení, v němž člověk nemůže adekvátně rozvíjet své schopnosti a zůstává pod trvalým dohledem. Umělcovo dílo i chování je stále kontrolováno (státní cenzurou i moralizujícími vlastenci) a poměřováno s idealizovanými předchůdci (normou). Tento stav reflektoval především v korespondenci, např. s Milošem Martenem: „Je to osvěžující lázeň nervů, vyváznouti aspoň na chvíli z toho českého ovzduší. Ani nevíte, drahý příteli, jak je mi tu hrozně. Často, vraceje se domů, klesnu pojednou jako zalknut na pohovku. Taková mdloba těla a duše, nevím, je-li to více duševní neb tělesné – jen vím, že je mi hrozně. Není to „taedium vitae“. Naopak – touha života je ve mně, ale života jinde, v jiných formách než zde. Zde člověka obklopuje stále cosi mrazivého, hořkost se vzbouzí v duši – z toho, z toho by člověk rád vyvázl… ale kdy se to uskuteční? Naděje jest minimální.“ (KUCHAŘ 1999: 78)

[724] V rozhovoru s Vilémem Závadou Karásek kladně promluvil o práci pro Poštovní museum, příznačně přitom ocenil krásu dřívější (nikoliv současné) poštovní profese: „Největší radostí v mém zaměstnání bylo, když na sklonku své úřední činnosti jsem dostal za úkol organisovati poštovní museum. Vytvořiti z prosaických předmětů úředních museum, které by nepostrádalo poesie, bylo mi problémem. Z minulosti jsem vyhledal někdy s opravdovou námahou vše, co mluví o poesii staré pošty. Je to poesie dostavníků a postilionů, poesie psaníček z doby biedermayerovské, poesie psaníček zdobených rytinkami. […]“ (ZÁVADA 1930-1931: 38-39)

[725] „Já už neúřaduji na hlavní poště, ale byl jsem povolán do ministerstva a úřaduji teď na Smíchově v klášteře Sacré Coeur, jenž byl zrušen a zabrán pro poštovní ministerstvo. Kdo by si byl pomyslil, když jsme chodili „kolem“, že tam budu úřadovati. Jsou to krásné místností, mám okno do zahrady. Ale práce plno! V protějším „Gabrieli“ je pošt. spořitelna, v tom krásné kostele jsou kasy…“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie)

galeristy svou zkušenost básníka, kritika a sběratele s úřední, a následně sladil všechny související světy. Snížil tedy kritéria, která na svou stylizaci kladl, a své umění nereprezentoval tragickým antagonismem se skutečností, ale obětavou a seriózní sběratelskou činností se zdůrazněnou národní (resp. všeslovanskou) dimenzí. Tehdy také poodkryl i aktuální obraz své rodiny – když například využíval svých literárních styků pro potřeby příbuzenstva[726] nebo když vysvětloval svou finanční situaci. V dopisech Wlastimilu Hofmanovi, který mu vyčítal prodlevy při splácení dluhů, expresivně líčil své aktuální existenční strádání, způsobené splácením dluhů za sestřinu rodinu.[727]

Souběžně s těmito „asimilačními" snahami začal Karásek intenzivněji proměňovat svou minulost a zpětně utvářel svůj historický obraz v revolučních letech devadesátých v souladu se svým jinošským ideálem trpícího umělce. Po smrti Arnošta Procházky a v souvislosti s vydáním svých nových spisů (v Aventinu), čili s bilancí své literární tvorby, začal poznovu resumovat vlastní život, tentokrát prostřednictvím vzpomínkových statí, v nichž se explicitně stylizoval do prokletého básníka.

---

[726] O protekci pro synovce Jiřího žádal například Rudolfa Medka či Josefa Rotnágla, např.: „Slovutný pane starosto, přicházím se snažnou prosbou. Můj synovec, Jiří Karásek, studující architektury na technice, třicetiletý, nezaměstnaný, zadal si o místo u magistrátu v stavebním odboru pod. č. j. 8514 dne 22. dubna 1937 (Kancelář presidiální, odd. pro věci osobní). Prosím snažně, neobtěžuji-li příliš, kdybyste ráčil svým vlivem mu usnadniti, aby obdržel ať už jakékoliv, a třebas sebe skromnější, místo, neboť jeho rodiče jsou odkázáni, úplně zchudlí, na něj a jeho výdělek. Jedná se mi o to, aby ten mladý muž konečně mohl pracovati, jest pilný, snaživý, aby mohl podporovati rodiče – já sám sice podporuji bratra, ale mám ještě zestárlou, nemajetnou sestru, a tak je to někdy nad mé síly, oběma přispívati na živobytí. Nezlobte se, slovutný pane starosto, že tak obtěžuji a přijměte ujištění mé nejhlubší úcty." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Josefu Rotnáglovi ze dne 6. srpna 1937 (LA PNP, fond Rotnágl, Josef)

[727] „Drahý pane Wlastimile, váš dopis je krutý a nespravedlivý. Viníte mne z egoismu. Ale – ruku na srdce! Zdali jste se vy někdy zeptal sám sebe: Jak se vede panu Jiřímu? Píšete o mně, jako bych jako úředník byl dobře hmotně zabezpečeným buržoou, jenž nemá cit pro ubohého umělce, odkázaného na náhodné výdělky a tonoucího v peněžních nesnázích… Tedy vám napíši, co nikomu neříkám: vím, že se vám vede špatně, ale já sám jsem v zoufalé hmotné situaci, trpím bídu a hlad! Ano! Před pěti lety zemřel švakr, zůstala po něm vdova – sestra bez krejcaru, s ohromnými dluhy. Převzal jsem za ni placení, věřitelé švakrovi mi obstavili gáži a dostávám pouze existenční minimum, asi tisíc korun měsíčně! Z toho vám dávám měsíčně 500 Kč, ze zbytku žijeme se sestrou dohromady… Víte teď, proč v zimě netopím? Víte teď, proč jsem opustil krásný, slunný byt a žiji ve vlhkých dírách, bez slunce a vzduchu? Víte teď, proč nikam nejedu – ani k p. Šimkovi do Kolína? Nemám ani pár korun na dráhu! Víte, že po celá tři leta nesnídám a nevečeřím, pouze jím jednou denně, v poledne – a v létě, kdy sestra jde s jednou rodinou na venek jako ošetřovatelka dítěte, že někdy nejím celý den a v noci, nemoha spáti hlady, liji do sebe vodu. Máte smysl pro svou bídu, ale já mám smysl pro cizí bídu, a proto vám splácím z toho existenčního minima skoro polovici!! Když jste mi napsal, že chcete najednou 2000 Kč, celou noc jsem plakal, poněvadž jsem věděl, že mi žádná banka nepůjčí, když mám obstavenou gáži, a že vám nebudu moci poslati a vaší bídě uleviti. Stěžujete si, že vám nepíši, ale pošta do Polska stojí 2 Kč – a já mám na oběd vyměřeny 4 Kč – a že vám posílám tento dopis, bude dnešní můj oběd sestávati z krajíce chleba a koflíku čaje (za celý den strava!). Tak, pane Wlastimile, se mi vede, teď to víte, za dvě leta mi bude lépe, dluhy budou zaplaceny – i ten váš dluh bude splacen do poslední koruny. Do hrobu věrný Jerzy" Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi ze dne 8. září 1929 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

S (pozemským) domovem souvisela i další potenciálně krizová oblast, a to spiritualita, resp. náboženskost. Hlavní duchovní svár mohl povstat z člověkova postoje k Bohu, zkomplikovaného například pochybnostmi o spravedlivém uspořádání světa nebo příklonem k empirickému, resp. materialistickému výkladu světa a života.[728] Náboženské dilema vzcházelo především z rozporu mezi individuální Vírou a církevní Pravdou nebo z konfrontace (vlastní či ideální) upřímné zbožnosti a bigotní uniformity církevní obce (a kompromisnosti jejích duchovních či sociálních stanovisek), resp. její shledané pokrytecké dvojtvářnosti.[729] Také Karásek v reflexích svého katolicismu připouštěl rozkladný vliv moderní skepse, svár víry a nedůvěry. Některé jeho dopisy tematizují takovou náboženskou krizí, jejímž výrazem je němota, komunikační přeryv mezi věřícím a Bohem, nemožnost modlit se, což tematizoval například i v *Gotické duši*.[730] V souvislosti s tímto románem se k tomuto prožitku přiznal Arnu Novákovi: „Chystaje k novému tisku Gotickou duši, cítil jsem sám, že jest umělecky překonána. A přece působila na mne něčím, co snad je mimo umění, ale co je mi totožné s tím, když vejdu do katolického kostela: ač se nemohu určitě již modliti, cítím, že se něco ve mně, něco snad atavistického, proti mé vůli modlí. Vliv toho všeho zůstal v Gotické duši. Proto jsem se rozhodl dáti ji do svých Spisů.“[731]

Napětí ovšem mohlo vzejít i z estetické dimenze, a to jak z obav z přílišné závislosti osobní víry na kráse obřadů, tak z estetického neuspokojení. Obě tyto krizové polohy k sobě vztahoval i Jiří Karásek. Současně řešil míru svého okouzlení krásou katolického náboženství[732] i rozladěně reagoval na modernizaci chrámů, z nichž se vytrácela

[728] Srov. např. MASARYK 2000, PIERROT 1981: 79-118.
[729] Srov. BOURGET 1903: 21-22.
[730] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 49-52.
[731] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 16. října 1905 (LA PNP, fond Novák, Arne)
[732] „A jak dojímají ty symbolické středověké obřady! Ten kardinál, jenž stane na prahu papežovy ložnice a třikráte klepe na zavřené dvéře a volá mrtvého papeže jménem – zdálo se mi, jako by se to dnes celý svět obracel k branám Vatikánským s otázkou, žije-li veliká, grandiosní idea katolicismu, jak je nám všem tolik drahá a svatá. Byl jsem velmi vzrušen – Vy víte, jak zbožňuji stejně s Vámi krásu symbolických obřadů katolických. Zpytoval jsem zároveň své svědomí katolické – a shledal jsem, že snad přece jsem více katolíkem než jen pouhým katolíkem z vkusu. Co mne odpuzuje od protestantismu (a já jsem zuřivým jeho odpůrcem – – !), je snaha sevříti ideu božství ve vědecký termín, odvaha domněnky, že je možno suchým rozumem poznávati Boha a božské jako nějakou formuli. Co mne drží při katolicismu, jest noblesa, s níž Boha a božské obklopuje a zastírá symboly, jako závoji. Je to katolický názor náboženský? Nevím. Ale držím se ho svým citem a chcete-li vkusem více než snad mnohý ortodoxní svou věrou…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 12) „Chci býti v těchto dnech mnoho melancholickým, nemohu-li už býti tak zbožným jako Vy, a chci vzpomenouti Vás před oltáři, což bude skoro jako modlitba.“ (ibid.: 28)

dřívější atmosféra i smyslové kvality a zkreslilo se původní estetické vyznění umělecké výzdoby (např. maleb).[733]

Jako významný zdroj krizových prožitků Karásek reflektoval také své tělo. To obecně komplikovalo dosažení ideálu Krásy již svou neestetickou užitečností,[734] ale hmotná schránka ovšem ještě skrývala oblasti zrakem neproniknutelné, a nadto člověku bytostně vlastní, niterně jej charakterizující: psychiku (podmiňující mj. sebeuvědomění a vnímání světa) a sexualitu (určující jedincovu pozici v životní linii lidstva a odstiňující jeho mezilidské svazky).

Svůj zevnějšek Karásek estetizoval tradičními způsoby: akcentovanou péčí o ošacení, dotvrzovanou i dalšími výraznými módními doplňky (především vázankami, kravatami, klobouky a parukami[735]), a pečlivou fyziognomickou kultivací. Volbou a zvýznamněním těchto prostředků ovšem také manifestoval svou kosmopolitní orientaci. Především elegantní oděvy,[736] údajně od vídeňského krejčího,[737] které nosil již od druhé poloviny devadesátých let, jej vyčleňovaly z českého prostředí.[738] Karásek si

[733] „Chodíte na roráty? Slyšel jsem, že letos jich kouzlo pokazili hnusnou lampou elektrickou – chodím tedy k sv. Jakubu. Časně zrána, jak otevrou kostel, vklouznu do jeho temnot – zázračná Madona je úchvatná v mdlé záři věčného světla a poslouchá shovívavě pošetilosti mého srdce.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 29) Podobně odmítal i nová osvětlení ve starých palácích, např. v rozhovoru s Annou Lauermannovou: „Huboval, že mu kazí dojem tím, že ve starém paláci svítí novými lampami.“ Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)
Elektrifikaci kostelů odmítl i ve stati *Moderní Praha* v souvislosti s ukvapeným urbanistickou přestavbou, nedbající architektonických souvislostí: „Osvětlete Mikulášský dóm elektrikou, a obrazy Balkovy, Škrétovy, Solimenovy a Kohlovy, veliká stropní malba Kracherova budou v tom ostrém svitu karikaturami a přežilými posami a grimasami.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900b: 410)
Podobné výhrady k úpravám starých kostelů zaznívají například v Garborgových *Umdlených duších*, v nichž je coby cizorodé a necitlivé k původní naivní atmosféře, odmítá hlavní hrdina: „Denně chodívám až ke starému kostelu. Zde sedávám, dumám a jsem zase romantický. Takový malý, komický kostel, z jehož každé formy zeje dětská důvěra a fantasie a prosté, silné city, v němž hnízdí pověsti, historky o strašidlech, pohřební, svatební a starorodová a rodinná romantika pod každým trámem, jest přece něco. […] Do kostela však nevcházím. Obnovily ho uvnitř. Chudinská pokladna byla pohotově, vše, co bylo v něm starého, zvláštního, komického a nelaického, bylo smeteno. Kostel se odkřesťanštil. Viděl jsem fotografii nynějšího jeho vnitřka, jest vykartáčován jako měšťanský frak, holý a prázdný jako skladišťové kostely v Kristianii.“ (GARBORG s. a.: 182-183)

[734] Srov. GAUTIER c1897.

[735] Paruku nosil patrně od roku 1904: „Když večer přišel měl nasazenou svou menší parukovou ofinu, zdá se míti patrně dvě.“ (25. července 1904); „Od té doby, co nosí paruku, vypadá nějak zestárle a divně.“ (srpen 1904) vše: Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové) Paruku ve své koncepci *elegantního života* zavrhl Honoré de Balzac, srov. BALZAC 1996: 48, 73.

[736] O svém přístupu k módě ovšem Karásek nejednou hovořil s nadhledem: „Stále říkal, že to sám neumí, že vůbec neumí nakupovat, že si nechá šaty kupříkladu šít, jak krejčí chce.“ (15. října 1903) Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

[737] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 150.

[738] Provokativnost jeho odění vynikla zejména v konzervativnějších literárních salonech první dekády dvacátého století. Na Karáskovu tehdejší péči o módu upozorňuje například Jaroslav Maria: „Člověk Karásek je zjev nenápadný. Bezvousý, statný pán červených líček, zdravých zubů, pěkných, černých očí. Je poštovním úředníkem, starým mládencem a jemným, nebojovným přítelem. Naše styky se vyvíjely ve dvojím období. Asi před dvaceti lety mne s ním seznámil Felix Téver. Tehdy se Karásek elegantně, až marnivě strojil, obličej vždy hladce vyholen i napudrován.“ (MARIA 1932: 18) Podle svědectví Karla

snahu o elegantní působení zachoval i ve svém stáří, kdy se ovšem – vzhledem k existenčním okolnostem – odklonil od elitního oblékání a snažil se především kontrolovat pohyby svého stárnoucího těla.[739] Tehdy také začal důkladněji tematizovat svůj zdravotní stav, který jej výrazně omezoval a jejž dosud zpravidla vyjímal z témat svých hovorů a korespondence. Zjevnou vážnost svého onemocnění (projevující se mj. silným zhoršením zraku a pohyblivosti) ovšem častěji ironizoval,[740] a zdůrazňoval tak nadhled nad situací.

Zatímco fyzické bylo možné kultivovat těmito poměrně obvyklými prostředky, oblast psychická a sexuální se dala estetizovat či individualizovat často jen s velkým rizikem. Obecně je reprezentovaly jakési (dobové) standardy, které současně sloužily jako společenská norma (identifikovaná se zdravím či morálkou). Odlišnost pak byla hodnocena jako projev nemoci či zločinnosti a takto „poznamenaný" jedinec byl vyloučen ze společnosti. Individualizace těchto vrstev (resp. její veřejná manifestace),

---

Sezimy se v okruhu *Moderní revue* elegantně oblékal také Arnošt Procházka: „Poprvé mi tohoto obávaného kritika ukázal přítel Lothar Suchý za mé návštěvy z venkova na Jubilejní výstavě. Tehdy to byl ještě velmi subtilní švihlík. V šatě nejmódnějšího střihu a ostře zelené ještěrčí barvy, pod ohromným matrósem jako z rohože, s francouzskou bradkou a ohnivě oranžovou kravatou vypadal dosti exoticky." (SEZIMA 1946a: 16) S provokativní módou modernistů je možné srovnat soudobý oděvní konservativismus starší generace, například usedlou eleganci Jaroslava Vrchlického, již spolu s básníkovou „každodenností" zevrubně vylíčil Albert Pražák, srov. např. PRAŽÁK 1945: 123-124.

[739] Na Karáskovo uchování noblesy a snahy dobře působit i přes špatný tělesný stav ve stáří poukázal ve své vzpomínce Josef Müldner: „Ani jeho hlas se nezměnil v osmdesáti letech jeho života, ani rukopis, rozbystřená pohotovost jeho úsudku, svrchovaná vtipnost. Jenom vysoké, štíhlé tělo se nahrbilo. Přijímal proto návštěvy v křesle ve svém bytě nebo na židli, a seděl kupodivu vzpřímen jako v mládí. Na ulici bylo ovšem jinak. Kráčel, podpírán neteří, shrben do oblouku tak, že hlava byla ve výši prsou člověka, s kterým cestou rozprávěl. Jenom oční víčka byla již natažena přes více než polovici stále živých a výrazných očí. Brýle nahradily skřipec, který nosíval za mládí, ačkoliv jich užíval podle potřeby. Paruka, která kryla temeno hlavy, táž po dlouhá desetiletí, zeslabovala také na první pohled dojem věkové sešlosti. Karásek, sedící zpříma v kanceláři svojí Galerie s úsměvem kolem rtů a naplňující místnost i chodbu svěžím hlaholem svého jadrného hlasu, s očima, jejichž zášlehům neunikla nejmenší podrobnost, přemístěná kniha, nesrovnaná, stále velká jeho korespondence, periskop na výzvědách ostražitého strážce kulturního bohatství, živý sloup pokladů nashromážděných jeho vytříbeným uměleckým vkusem právě tak jako jeho dojemně bezpříkladným odříkáním. Tedy jenom jeho tělo, stále skloněné nad psacím stolem nebo nad knihami, pro které neměl jeho zvídavý duch čas, aby se mohlo oddat tělesným cvičením a sportu, podlehlo pokročilému stáří." Müldner, Josef: Jiří Karásek Lvovický ze Lvovic. strojopis (LA PNP, fond Müldner, Josef)

[740] Řada dokladů je například v dopisech Otto Girgalovi. Karásek svou situaci reflektoval s humorem například v básni *Žalostná píseň dekadentního básníka, bývalého vegetariána*, kterou poslal Girgalovi jako dopis v lednu 1945: „Dík za služby nemalé, / milý Oto Girgale, / které velmi pěkně hoví / mému panu Skorbutovi: / neboť čím dál, víc je smělý, / žere mrkve, žere zelí, / v hubě se mu pění sliny, / když má k tomu vitaminy, / mrcha tato proklatá / žere s chutí rajčata, / čím je hůře básníkovi, / tím si více Skorbut hoví, / převrat je to veliký / nejíst buchty, knedlíky, / […] / Skorbut hltá bečky zelí / a se chechtá spokojeně, / vyzdvihuje zpupně nos, / nafukuje drzé tváře, / že to smrdí zatraceně / u mne místo tuberos / jako v krámě hokynáře." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Otto Girgalovi ze dne 26. ledna 1945 (LA PNP, fond Girgal, Otto)

která vedla k jejich estetizaci,[741] byla tedy radikálním gestem, protože současně přeřazovala subjekt na periferii „normality“ a „právní legality“. Při adekvátním výkladu těchto odlišností, zohledňujícím jejich estetické a duchovní aspekty, ovšem mohly být naopak shledány atraktivními a neobyčejnými. Individualizovaly daného jedince, vyjímaly jej z řady obyčejných lidí a spolu s výjimečností u něj zdůrazňovaly i prvek prokletí či vyděděnosti.

Karásek individualizoval tyto niterné vrstvy s mimořádnou důsledností. Často upozorňoval na svou neurastenii, která mu znemožňuje psát,[742] rychlé střídání aktivních a pasivních fází naznačovalo maniodepresivitu[743] a soustavně také zdůrazňoval svou přecitlivělost. Zatímco na svou psychologickou odlišnost upozorňoval často a před různými lidmi, explicitně poukazoval na svou nerozhodnost a nestálost, na rozpornost svých tuh a vnitřní nejednotu a na trvalý neklid,[744] svou sexualitu veřejně reflektoval zřejmě výjimečněji (před vybranými přáteli).[745] Přesto tímto atributem býval nejčastěji charakterizován,[746] k čemuž přispělo vedle ústního šíření (nejednou ve formě hanlivých poznámek či klepů[747]) také jeho dílo, v němž homoerotická témata zpracovával již

[741] Právě tyto odlišné varianty byly shledávány (především dekadentně symbolistním uměním) mimořádně esteticky produktivními, a to nejen jako témata uměleckých děl, ale i v rovině osobnostní stylizace.

[742] Srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 41-42.

[743] Tato dynamická proměnlivost nálad souzněla s přecházením mezi aktivními a pasivními, optimistickými a pesimistickými fázemi. Krachující životní plány a jejich nadšené rekonstrukce se tak doplňovaly s melancholickými ponory do beznaděje i se vzletnými vizemi budoucích šťastných dnů. Karásek těmito „maniodepresivními“ charakteristikami utvářel i psychiku některých svých postav (např. bezejmenného hrdiny *Stojatých vod*).

[744] „Ale – snad jsem právě jen taková těkavá, roztříštěná duše, jíž schází hluboký Klid a kontemplace pravého samotáře.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 12)

[745] Ve třicátých letech, v období, kdy spolupracoval s časopisy *Hlas* a *Nový hlas*, manifestoval svou sexuální jinakost častěji a „před širším publikem“. Srov. LISHAUGEN 2003, 2006, 2007, SEIDL 2007: 38, LISHAUGEN – SEIDL 2011, NOZAR 2007. Jako příklad recepce Karáskovy osobnosti v tomto mladém společenství viz mj. MATTUSCHOVÁ 1931.

[746] Vedle homoerotické dimenze Karáskova literárního díla byla a je reflektována literární vědou i sama Karáskova sexualita. Její vykladači ji většinou buď chápou jako básnický prostředek provokativně artikulující – v souladu s dekadentní symbolistní poetikou a jejím tematicko-motivickým repertoárem – antagonismus básnického subjektu a soudobé společnosti, jeho vyvržení a prokletí, který nemá autobiografický podklad (srov. MED 1984: 14-15), nebo jako autobiografický projev, projektující autorovu sexualitu do textů, resp. šifrující homosexuální „poselství“ určené ideálnímu („rozumějícímu“) čtenáři (např. PUTNA 2000b; srov. THOMAS 1995, LISHAUGEN 2006, 2007, 2008). Příkladem netázavého přijetí Karáskova zdánlivě homosexuálního obrazu je výrok Roberta B. Pynsenta, jímž zpochybňuje některá tvrzení popírající Karáskovu homosexualitu (vlastní Karáskovo z brožury o anonymních dopisech a Jetřicha Lipanského z jeho životopisného pokusu): „Karásek homosexuál byl a jeho homosexualita jej proměnlivě naplňovala pýchou nebo smutkem.“ (PYNSENT 2008a: 333)

[747] „Měl jsem ho upřímně rád. Jak mi bylo trapné slyšet od nestoudných pomlouvačů, že nás podezírali z nepřirozených styků! Styděl jsem se za nízkost a trpěl neméně, když se na Karáska vrhlo několik přátel z Máje, že prý psal anonymní dopisy F. X. Svobodovi, Růženě Svobodové, Jar. Kvapilovi, pí. Gollové atd.“ Müldner, Josef: Jiří Karásek Lvovický ze Lvovic. strojopis (LA PNP, fond Müldner, Josef) Viz též dopis F. X. Šaldy J. S. Macharovi z 12. května 1896: „Když začínal [tj. Karásek], navštěvoval mne,

v devadesátých letech,[748] a jeho apologetický postoj k případu Oscara Wildea,[749] potažmo tzv. aféra anonymních listů, v níž byl veřejně označován za anonymního (homosexuálního) pisatele obscénních dopisů.[750]

Jako krizovou tematizoval Karásek svou sexualitu přinejmenším od devadesátých let. Akcentoval přitom svou „pohlavní odlišnost", která měla podobu pohlavní rozlady (*gender dysphoria*) a byla jeho současníky (a zřejmě i jím samým[751]) vykládána (také kvůli nedostatečně diferencovanému pojmosloví) jako homosexualita.[752] Karásek svou sexualitu charakterizoval především jako netělesnou, psychologickou kvalitu a podobně i své erotické svazky či touhy reflektoval jako platonické,[753] ač čistotu této tvářnosti částečně narušoval kontext jeho díla, především některé explicitní erotické motivy ozřejmující tělesnost jako zdroj bohatých senzuálních prožitků (ale také jako ničivou, poskvrňující sílu).

Dlouhodobá souhra těchto – různě konkrétních i implicitních – vlastních charakteristik ovšem nepředstavovala Karáska ani tak jako homosexuála, jako spíše transsexuála,[754] a rozvíjela tak hru stylizací, složitě odkrývajících a transformujících (a tím i šifrujících)

---

chodíval jsem s ním – ale brzy jsem jej poznal. Je to prostě, zdá se mi, perverzní hoch – v psychiatrickém smyslu." (TROCHOVÁ 1969: 90) Srov. též JANUŠKA (ed.) 2001: 78.

[748] Homoerotickou tematiku v Karáskově tvorbě veřejně prezentovala (a skandalizovala) konfiskace jeho básnické sbírky *Sodoma*, srov. LISHAUGEN 2008: 70-71, VÉVODA 1999a, b, HEMELÍKOVÁ 2010.

[749] Ke Karáskově obhajobě Oscara Wildea srov. LISHAUGEN 2008: 68-70.

[750] K aféře anonymních dopisů srov. MERHAUT 2008, KOVAŘÍK 2003: 107-132, LISHAUGEN 2008: 73-76.

[751] Ve třicátých letech se ovšem Karásek od tohoto pojmu odvrátil, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1932b.

[752] Srov. deníkový záznam Anny Lauermannové: „Dne 3. únor [...] 1905 byl tu pan Karásek. Četla jsem před tím knihu paní Řívnačovou (?) mi zapůjčenou „Platen, die neue Heilmethode", je tam velká stať o homosexuálních, věci, jež tam jsou řečeny, padnou na K. [...] je tam mnohé spravedlivé slovo ve prospěch těchto přírodou tak macešsky vybavených, jež mají ženskou duši v mužském těle. K. mi již tuhle povídal o (?) té poznámce, kde je veřejně označen jako perversní. [...] Musel zastaviti nějakých věcí (?) kvůli podezření homosexuálnosti na něm lpící." (cit. dle LISHAUGEN 2008: 72)

[753] Např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 16-17.

[754] K transsexualitě srov. především FIFKOVÁ A SPOL. 2008. Připouštím, že použití (byť „jen" na stylizaci, nikoliv na sexualitu samu) tohoto pojmu, přesněji definovaného až v polovině dvacátého století (srov. ibid: 15), může vyznít poněkud nevhodně, anachronicky, nicméně domnívám se, že je přesnější, než homosexualita, pojem opět různě významově zatěžovaný. K problematickému poměru transsexuality a homosexuality viz ibid.: 35.

Na množství transsexuálních motivů v Karáskově tvorbě upozorňuje také Zdeněk Smolka, který přímo poukazuje na hypotetickou možnost chápat Jiřího Karáska jako transsexuála: „Jako oprávněná, ovšem nedokazatelná, se jeví hypotéza o Karáskově transsexualitě. Mohla by vysvětlovat jeho rozporný vztah k ženám. Z tohoto pohledu by také jeho mužské postavy mohly mít zvláštní význam (Oreste jako archetyp Koré?)." (SMOLKA 1997: 6) Ve svém dalším výkladu Smolka upozorňuje na motiv dítěte v Karáskově tvorbě a vykládá jej jako symbol prvotní bezpohlavní integrity, později rozrušené. Transsexualita (zde užitá přibližně ve smyslu oboupohlavnosti) se tak stává výrazem prvotní jednoty: „Dítě je nevědomé, a proto šťastné. Nachází se mimo dobro a zlo. Neuvědomuje si protiklady. Je u Karáska bezpohlavní. S přibývajícím věkem přichází vědomí bipolarity světa štěpí se i vlastní osobnost. Transsexualita, prostoupení či spojení mužského s ženským apod. signalizují touhu po návratu k jednotě dětské osobnosti. Dosáhnout ho lze ovšem jen ve smrti." (ibid.: 6)

jeho tělesnost:[755] Karásek se v korespondenci či v hovorech s některými přáteli vyznával ze svého ženství,[756] Viktora Šonského (jako své dětské alter ego) ve *Ztraceném ráji* či Radovana v *Ganymedovi* charakterizoval jako „třetí pohlaví" (ženskou duši v mužském těle), „šifrou svého života" v próze *Háj Mylittin* učinil ženu, některé básně ze sbírky *Endymion*[757] pojal jako promluvy žen k jinochům, neopětujícím jejich náklonnost… Jádro sexuální krize tak přenášel z menšinové pohlavní orientace na vlastní Já: krizovou byla sama jeho (rodová) identita. Akcentovaná platoničnost pak v tomto kontextu prozrazovala komplikovaný postoj k vlastnímu tělu, naznačovala nevůli užít jej v sexuálním vztahu, což by znamenalo popření psychického pohlaví.[758]

[755] Přechodové obrazy sexuality byly dekadentně symbolistní literaturou i výtvarným uměním často využívány. Vtělovaly novou, silně individuální krásu, provokativní a zcela se vymykající standardu. V Karáskových dílech byly v tomto směru nejčastější androgynické stylizace jinošských postav. Karásek zevrubným popisem akcentoval tělesné aspekty androgynie: vyjadřoval tak souvislost s jejich různými mytologickými formami a nahlédl je jako nositele vnější, fyzické krásy, s níž harmonuje krása duševní. Tato estetická atraktivita – daná plastickou souhrou protikladných znaků – nadto tyto postavy individualizovala a vyčleňoval z běžné populace. Pro androgynovo tělo byla typická zženštilost, potažmo „umělost" (srov. PÉLADAN 1910-1911). Silný důraz byl kladen například na bílou pleť, výrazně stylizované vlasy, křehkost údů či na pohybovou ladnost; Karáskův popis býval silně výtvarný, využíval exkluzivních, nejednou přímo exotických motivů (materiály, barvy, tvary) nebo odkazů k výtvarným artefaktům (srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 7-8). Karásek androgynii zdůraznil například v charakteristice Gastona v románu *Scarabeus*: „V důvěrných chvílích vála z něho oboupohlavnost, něco z hocha a dívky, pocit přitažlivosti, ale spolu i vědomí, že vztah k němu nemůže býti, než co jest jiným neřestí, ale co jemu samému jest jen podivuhodnou a kouzelnou formou života a umění." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 9) V *Románu Manfreda Macmillena* byla přitažlivost androgynie přiřknuta její nejednoznačnosti a nestálosti. Manfred Macmillen hovoří o androgynech jako o těch, kdo „jsou mimo obě pohlaví." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 26). Takové proteovství Karásek vyzdvihl také v charakteristice Heliogabala ve stejnojmenné básni ve sbírce *Ostrov vyhnanců*: „Snad jinoch, žena snad, snad oboje, / Však jistě sfinx, tak se mi zjevuješ / V mé obraznosti. Vidím čelo tvé, / Jež obtíženo vlasů záplavou, / Jak korunu by neslo, v schráně své / Žár mocný, zdá se, chová neřesti." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1912b: 23–24) Srov. MEDEK 1912-1913: 9. K mytologickým aspektům androgynie srov. např. PLATÓN 2003a: 179-183, PÉLADAN 1910-1911, ELIADE 1997, 2002: 407-413. Na dekadentně symbolistní zaujetí těmito podobami pohlavnosti poukazuje například Viola Parente-Čapková: „Sami dekadenti záměrně překračovali hranice mezi gendery, mimo jiné z důvodu odporu k buržoazní společnosti a jejímu rigidnímu generovému systému. Dekadentní umělec do sebe vstřebal určité prvky femininity, které považoval za přínosné z estetického hlediska […]." (PARENTE-ČAPKOVÁ 2003: 105) Dále srov. např. URBAN 2002b: 213–214.

[756] Řada takových výroků je například v dopisech Edvardu Klasovi: „Není-li Eduard Klas mužem, nejsem jím já také. Nejsem jím aspoň v tom směru, co svět rozumí „mužskostí", a řekl-li jste o mně, že „nemiluji žen", prosím, byste tomu tak rozuměl, že jich nemiluji způsobem, jakým je milují muži. Ale trpící člověk, ať je to kdokoliv, je mým bratrem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 13) „Jsme duše příbuzné, příbuznější, sesterštější, než sám tušíte." (ibid.: 15)

[757] Tuto sbírku také uzavírá báseň *Mrtvým bohům*, v níž je duše lyrického subjektu přirovnána k *vestálce*: „Z dávného exilu, bohové smavých skrání, / V jichž zracích vzněcuje se třpytné krásy klam. / Má duše, Vestálka, váš pozdní oheň chrání, / A rty mé horečné teď promlouvají k vám." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1909b: 59) Ženský stylizovaný lyrický subjekt již Karásek využil dříve, v básni *Incubus* ve sbírce *Sodoma*: „Neužitá nahosti bílých údů, mrazná, zachvívající se, / Jak často rozpálil tě náhle oheň, v první mdlobě spánku, / A tíha sladkého těla kladla se z daleka v netknuté lůno, / - - Marno! jenom touha se třásla ve vzduchu jako pláč ftysických houslí!" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895c: nestr.)

[758] Např. „Lepší sebepoznání v období prvních citových a erotických zkušeností přitom u transsexuálních lidí může komplikovat i převážně platonický charakter jejich citů. Jejich partnerské (a eventuálně i sexuální) realizaci totiž často brání přetrvávající potřeba utajení, daná vědomím odlišnosti, a v neposlední

Projevem vlastní pohlavní jinakosti odstíněné platonickým akcentem se Karásek především v prvním desetiletí dvacátého století vymezoval vůči (měšťanské) společnosti pohlavně obyčejných, spiritualizoval a estetizoval svůj život a své přátelské svazky. Exponoval tak i tragičnost svého života, jeho uzavřenost, *neplodnost*.

Jiří Karásek se tedy současně snažil určitým způsobem uspořádat svůj život i utvořit svůj veřejný obraz. Obě snahy spolu souvisely a vzájemně se doplňovaly, přestože ideu Krásy, jež je spojovala, interpretovaly rozdílně: zatímco krásný život, jak jej častěji charakterizoval, harmonoval jedince se skutečností a integroval jej, Karásek ve svém obrazu, do něhož ideu krásného života také zapojoval, exponoval především nesoulad s realitou a zdůrazňoval jinošsky tragické rysy svého kontaktu s ní.

3. 3. 2. Mlčení i hlas Jiřího Karáska ze Lvovic

Karáskovo úsilí dosáhnout ideálu Krásy je sice příznačné pro celý jeho život, klíčovým obdobím jeho estetismu jsou však hraniční dekády na zlomu století, které se liší již významnou proměnou území, na něž Jiří Karásek jako umělec vstupoval. Zatímco se v devadesátých letech pohyboval převážně mezi svými vrstevníky, a především v prostředí ideově a esteticky blízkém *Moderní revui*, od počátku století se začal častěji objevovat mezi mladými spisovateli z nastupující generace, kteří jej vyhledávali jako uměleckou autoritu,[759] a posléze vstoupil i do salonů pořádaných generačně staršími osobnostmi (mj. Annou Lauermannovou, Gabrielou Preissovou a manželi Mauderovými) a spřátelil se také s řadou účastníků těchto setkání (mj. se Zdenkou Braunerovou, Josefem Fantou či Marií Kalašovou). Tyto světy se zjevně lišily a různilo se i Karáskovo postavení v nich: někteří příslušníci starší generace na něj pohlíželi s nedůvěrou, mj. pro jeho nepřehlédnutelnou účast v generačních sporech v devadesátých letech.[760] Přesto se mu právě v tomto prostředí podařilo důsledněji naplňovat obě tendence svého estetismu.

řadě i nemožnost vstoupit ve svém těle do konkrétních praktických sexuálních zkušeností a vztahů." (FIFKOVÁ A SPOL. 2008: 37)

[759] Srov. např. dopis Adolfa Velhartického Josefu Müldnerovi ze dne 30. června 1902 (LA PNP, fond Müldner, Josef): „Velectěný pane, dovoluji si vyplniti svůj slib a zasílám Vám svou knihu. Kniha je dedikována p. Karáskovi a poněvadž jsem užil titulu Mistr, rozohnilo se několik fosilních mozků tou měrou, že by se mě ani nedotklo, kdyby knihu úplně ignorovali. Myslím, a tím jsem se řídil, že v titulu, kterého jsem užil, jsou uznány nejen schopnosti básníka, ale i úcta, již k němu chováme. Ostatně mě nechává vytržení těch ubožáků chladným a kdyby mne vyhlásili za idiota, upřeli mne veškerém talent, půjdu přec cestou svou na okolí se neohlížeje, neboť několik blbých frází nemůže zastaviti to, co mě nutí, bych psal."

[760] Na to, že byl Karásek přijímán osobnostmi ze starší generace se značnou opatrností, vzpomíná například Karel Sezima, viz SEZIMA 1945: 224-225.

Karáskův pohyb těmito světy na počátku nového století je možné chápat jako pátrání po ideálním přátelském prostředí, v němž by mohl vystupovat v souladu se svým uměleckým založením. Svět salonů, rozdílný od ryze modernistických kruhů devadesátých let, Karáskovi umožnil osvobodit se od dosavadních komunikačních návyků a rovněž přehodnotit a rekonstruovat vlastní život, jeho styl i obraz. Živelné prostředí okolo *Moderní revue* takovou svobodu neposkytovalo.[761] Bylo pevně spojené s provozem časopisu i s jeho vyhraněnou polemickou povahou, která určovala jeho pozici v českém literárním světě (zejména předdefinovala relace jejích spolupracovníků a lumírovců). Karásek sice do *Moderní revue* nepřestal přispívat ani po roce 1900, a dokonce se v prvních letech účastnil i některých ostrých polemik s různými „protichůdci" (především s F. X. Šaldou), ale vstupem do odlišných prostředí nabyl větší nezávislosti (zejména na dominantním Procházkovi) a mohl svobodněji reagovat na nové podněty k umělecké tvorbě i recepci vzešlé z odlišných pramenů.[762]

Do pražských salonů, v nichž se scházeli přátelé a obdivovatelé Julia Zeyera a kde se na něj často vzpomínalo, vstupoval Karásek jako oddaný Zeyerův ctitel a některým účastníkům jej dokonce svým životním stylem připomínal. Lauermannová ho zprvu podezírala z napodobování,[763] ale později jí Karáskova příbuznost se Zeyerem přišla přirozenější, niternější.[764] Kontakt s pestrým společenstvím účastnícím se těchto setkání Karáskovi umožnil podrobněji poznat jeho umělecký vzor, jemuž se ještě důvěrněji přiblížil, když mu Lauermannová sezónně poskytla pokoj v Zeyerově vile v Liboci.[765]

---

[761] Ve vzpomínkových statích Karásek některými obrazy vyjádřil své tehdejší odcizení vlastní generaci. Doložil je častými úniky do generačně starší Mahábháraty (srov. KREJČÍ 1959, PRAHL 1990) a posléze za hranice Čech (byť jen krátkodobými s vlakovou poštou) a poukazoval přitom na svůj nesoulad s pražskou provinčností. Těmito líčeními se snažil především manifestovat ideovou i uměleckou nezávislost na své generaci.

[762] Ostatně v tomto období se i dosud jednotně vystupující družina *Moderní revue* začala výrazněji proměňovat (například se od ní definitivně odloučil Stanislav Kostka Neumann) a s některými osobnostmi ze starší generace se spřátelil i Procházka a v *Moderní revui* začali publikovat některé z nich, například Marie Kalašová do ní přispívala překlady (mj. Maeterlincka či Novalise). Srov. též HECZKOVÁ 2001a: 86

[763] „Zdá se mi, že chce padělat Zeyera, že mu počíná být teplo v dosahu ženských rukou." (15. října 1903) Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

[764] „Byl tu v této zimě poprvé Karásek. Bůhví, že jen on a nebožtík Zeyer mají společně jedno kouzlo, jeden v upomínce, druhý v přítomnu, kouzlo ozářiti chvíli přítomna jakoby nějakými vzdálenými a přec blízkými slunci, vzduch pokoje ten šerý, lampou jen napolo prozářený i toto světlo, stékající po předmětech, spojuje se v jakýsi tajemně šumící proud, v němž člověk cítí šuměti čas, ale v této chvíli, která ztrácí určitý pojem přítomnosti, stýkají se chvíle dávno minulé, barvy dávno uhaslé se rozsvítí, zazvučí zvuky oněmlé, tváře lidí dávno mrtvých se oživí..." (26. října 1906) „A jisté posvěcení poety dává Karáskova přítomnost, tak malinko podobně jako Zeyerova, poety myšlénkou i životem, v tom to vězí." (15. října 1903) Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

[765] Karásek ještě zpětně ocenil přínos kontaktu se Zeyerovými pamětníky jako velký dar, který mu umožnil hlubší poznání básníkovy osobnosti: „Měl jsem totiž to štěstí, že jsem se dostal po jeho [Zeyerově] smrti do prostředí, v němž se pohyboval Julius Zeyer v Praze, a tak jsem mohl choditi

V Karáskových dopisech Marii Kalašové také často zaznívalo Zeyerovo jméno. Karásek v nich vystupoval jako strážce Zeyerovy památky, poskvrňované ve Vodňanech[766] i v Praze, v níž básníka proti jeho vůli pochovali na Slavíně. Jako falešný nakonec odsoudil i okruh salonu Anny Lauermannové, který shledal *prostředním* a nevkusným[767] a jejž polarizoval idealizovanou tvůrčí samotou či krásným životem, jímž žila Kalašová, kterou přitom upozornil na proměnu svého chování před těmito lidmi: „Vůči vám nemohu lháti, nechci: jsem zklamán prostředím, jehož jsem si dosud vážil, poněvadž v něm žila osoba, jež je mi legendárnou: Zeyer. Vás si vážím, Vašeho zákoutí, v němž žijete se svou slečnou sestrou: vy čtete, myslíte, milujete krásu. Ale život těch druhých neliší se nijak od prostřednosti: co mi může dáti takové prostředí? Lépe proseděti nad milým autorem, lépe čísti několik stránek ze Zeyera než poslouchati způsob zábavy těch, kdo říkají, že se inspirují nad Zeyerem, ačkoliv hřeší proti vkusu, proti noblese jak vnější, tak vnitřní. Chápu nyní Vaše časté útěky z těch společností. Nesmiřujte mne probůh už nikdy s těmi lidmi. Nenávidím jich. Chci býti smuten, vážný, dostanu-li se mezi ně, aby viděli, že nesouhlasím s nimi: oni nemohou za svou prostřednost, ale nemají si říkati, že jsou blízkými Zeyerovi. To je urážka velikého básníka a člověka.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 36)

Karásek vyjadřoval distanci především maskou nezúčastněnosti, jíž manifestoval svůj sebevědomý individualismus[768] a kterou v nepříznivých podmínkách také chránil své

---

v šlépějích jeho osobnosti, neboť u všech svých pražských přátel zanechal Zeyer zlatou stopu světce. I po lidské stránce jsem mohl lépe poznávati Zeyera v tradicích jeho přátel, poznávati jej, jak byl i veselý, i v společnostech roztomile rozpustilý. Přestával mi tedy býti Zeyer literárním pojmem, změnil se v osobnost, kterou jsem miloval, ač jsem ji nikdy nepoznal.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 105-106)

[766] „Chodíte tedy po stopách Zeyerových? Není Vám truchlo dávati se pod dojmy minula? A pak: věci jsou tak lhostejné a nevděčné. Přijímají banalitu po slávě, jejíž byly svědky, stejně bezcitně, jako se dovedou dívati na naše bolesti. Dům Zeyerův je znova obýván, ale kým? Slunce září stejně lhostejně na naši vzpomínku, jako svítilo tehdy do dnů krásných a šťastných. Staré paláce snesou, umístí-li v nich úřadovny. A chrámy dovedou býti i obchodními skladišti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 12)

[767] Tento nesmlouvavý názor na návštěvníky čajových dýchánků souvisel s maximálními nároky kladenými na vnímatele uměleckého díla a sdíleli jej i někteří další umělci, např. Jaroslav Maria (srov. MARIA 1932: 102-111).

[768] Masku jako prostředek nadřazení obecně sdílenému časoprostoru reflektoval Paul Bourget, když reflektoval Tainovy proklamace vlastního dvojího života (občanského a tvůrčího (filosofického), v němž si nepřipouštěl aktuální skutečnost ani neuvažoval nad reakcemi publika na své práce). Bourget zdůraznil, že tím Taine posílil svou autoritu a stal se respektovanou (byť různorodě hodnocenou) osobností. Masku v jeho případě vtělilo vyznání vlastního individualismu, vyjádřeného vůlí k izolaci (do sebe sama, do vlastní tvorby a myšlení), jakož i odvrat od společného světa (a vytvoření světa vlastního, sebou samým). Takto charakterizovaná osobnost se volně vymykala aktuálnímu časoprostoru i soudobému společenství a zakládala vlastní prostor, poznatelný jen podle filosofových idejí. Defenzivní maska je tedy manifestací nesounáležitosti, ochranným polem, posilovaným kontaktem se světem a rozpínajícím se v přímé úměře s vnějším tlakem; dotek okolí je odrážen stále zvyšující se měrou, až je v ideálním případě eliminován a osobnost se osvobozuje. Srov.: „Postavení ducha poněkud výjimečné platí se vždy draho; uvidíme výkup tohoto. Ale má také své přednosti. Nejnepopíratelnější jest autorita. Člověk, který má tento dar, může se státi nepopulárním, může býti nenáviděn, pomlouván. Udržuje si nicméně zvláštní prestiž, skoro

nitro. Sám ovšem kriticky hodnotil tento svůj postoj jako rozporný: maska neintegrovala, ba dále rozdělovala a bránila spojení životní formy s jejím niterným obsahem.[769] Ve větší společnosti býval spíše chladný, mlčenlivý, nejednou ironický[770] (nikoliv však ofenzivně), na banální žertování většinou nereagoval a chvíle uvolněnější zábavy později korigoval.[771]

Karásek své okolí vždy důsledně hierarchizoval a pečlivě si volil důvěrné komunikační partnery. Mezi ostatními mlčel nebo vedl jen zdvořilostní hovory, na což upozorňoval i v dopisech, v nichž například zdůrazňoval, že je soustavně uzavřen do sebe, že je *sám i uprostřed davu*:[772] „Sedávám často sám uprostřed nejveselejších společností a často oddávám se svým snům, hovoře současně konvenienční fráze s lidmi, s nimiž se musím stýkati." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 12) Své nitro pečlivě střežil a „odkrýval" je pouze vybraným osobám (např. Edvardu Klasovi, Marii Kalašové či Anně Lauermannové). Bylo to však obnažení jen zdánlivé, obraz nitra při něm nastíněný byl již podřízen určité stylizaci.

Dandyovská nepřístupnost kontrastovala s vřelostí, s níž jednal v intimnějších komunikačních situacích, byť i v nich jeho chování prozrazovalo sebekontrolu, svědčící o důsledné kultivaci jeho komunikačního stylu.[773] Rozdílná forma Karáskova chování v soukromí, vroucnější a otevřenější, druhého komunikanta upozorňovala na sejmutí

---

neurčitelný, který dodává značnou váhu každému výroku z jeho úst, všemu, co vyšlo zpod jeho péra. Co zajišťuje tento druh moci filosofu osamělému v jeho systému, jest právě ta osamělost a povaha jistoty, kterou předstírá." (BOURGET 1903: 137-138)

[769] Karásek reflektoval takový nesoulad v *Gotické duši*: „Ač byl přesvědčen o neviditelnosti toho, co jej tížilo, přece jej časem lekala myšlénka, že může býti usvědčen. Měl strach, že bezděky se prozrazuje a že nějaký jeho pohyb, jehož nemůže ovládnout, dává pokyn. A při tom trápilo jej vědomí, že když takto žije, jedná vlastně proti sobě samému, že odcizuje sobě samému svou duši, stavě proti ní tento chladný, konstruovaný, vypočtený život s maskou lhostejnosti, a jeho duše přála si, by se setkala s bytostí, mezi životem a smrtí, s takovou prudkou sugescí mysticismu, jež by rozřešila jeho tajemství beze jména, jež by se zmocnila stejně celé jeho duše, jako celého jeho těla, *a k níž by mohl býti takovým, jakým byl sám k sobě*." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 7)

[770] „Psala jste o mé sentimentální ironii, mívám ji ve větší společnosti. Je to jakási zbraň člověka, který si není příliš jist sebou samým. Ale není mi v ní volno a odkládám ji, kde mohu. Stačí Vám toto vysvětlení? Je mi tak často nutností říci prosté slovo, bez afekce." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 14)

[771] „Byli jsme velmi veselí a vzpomínali na Vás. A hleďte: dnes jsem zase velmi melancholický a jako bych se mrzel za tu svou veselost. […] Nic mne tolik nedeprimuje jako smích včerejšího dne." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 14) „A v nejveselejší společnosti často se ptám v nitru: K čemu to všechno? – a i když mluvím – v nitru je hluboké mlčení, a druhého dne cítím cosi jako výčitku včerejšího smíchu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 46)

[772] Srov. KUCHAŘ 1999: 67-68.

[773] Kultivovanost a promyšlenost mluvy a idiolektu patřila k nejpodstatnějším znakům životní kultivace, srov. např. Gidovu reflexi Wildeovy francouzské konverzace (GIDE 1918: 8) nebo rozbor propracované komunikační strategie Otokara Březiny od Emanuela Chalupného. Chalupný oceňuje harmoničnost básníkova ústního projevu a upozorňuje na dokonalou schopnost „přepínání kódů" podle komunikačního partnera, a to nejen užitým stylem, ale i volbou témat nebo jistou názorovou asimilací (snahou neprovokovat). Např. po zdůvěrnění jejich přátelství Březina přestal mluvit spisovnou češtinou a přešel do svého dialektu. Srov. CHALUPNÝ 1931: 60-70.

obranné masky, resp. na přítomnost masky na veřejnosti, již Karásek také příležitostně explicitně přiznával: „Závidím Vám, můj drahý, a prosím, byste prominul, že jsem Vám způsobil bolest, odloživ na okamžik masku, již nosím celý svůj život, a způsobiv Vám snad tím zklamání. Ale má upřímnost neměla jiného účelu, než říci Vám, že jsem slabý, trpící člověk, a že se absolutně nehodím za ideál tomu, kdo hledá opory v síle." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 13-14)[774] Tímto aktem zdůvěrnil vztah s komunikačním partnerem a posílil jejich přátelství: přítel byl přizván do zdánlivě nejsoukromějšího prostoru. Současně však tato tematizace znejišťovala možnost zjistit pravdu, tj. umožňovala chápat i nastavenou (odkrytou) tvář jako další masku, a estétův zjev se tak stal neproniknutelným: každá z jeho tváří mohla být přetvářkou, každá z masek tváří, za masku vydávanou.

Nejednou vzpomínaná Karáskova mlčenlivost[775] se v jeho komunikační strategii uplatňovala jako výrazný individualizační prostředek: mlčením se vzdaloval mluvícím, vystupoval z jejich světa a nadřazoval se jim a současně exponoval přítomnost čehosi nevysloveného, zamlčeného a skrytého, co bylo možné vyložit – v souladu s povahou jeho literární tvorby – jako tajemství. V jeho estetismu se tedy uplatňoval rys skrytosti, záhadnosti, která komplikovala porozumění jeho životu, anonymizovala jej a která se mohla zdánlivě objasňovat v okamžicích důvěrných přátelských rozhovorů a nabývat přitom různých příznaků.[776] Zdůrazněně zamlčeného (a tím vystaveného, ale

[774] „Když mi tak stále o tom povídali [Jiří Karásek a Marie Kalašová], že nestojí o lásku, bránila jsem se zuřivě, vyčetla jsem Marii, jak jí imponuje Růžena Svobová tím, že jí lichotí. Marie popírala. Řekla jsem Karáskovi, že je lačen něžností, mlčel. Řekl jen něco, že má člověk dvojí já, jedno mezi lidmi, druhé mezi svýma čtyřma stěnama. „Kdož ví, jak ohavný člověk jsem doma" a zasmál se, když jsem mu zcela naivně řekla: „Ale to snad ne." Pak řekl: „No tak co, my mlčíme, nebráníme se."" (15. října 1903) Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové) Srov. též: „[...] já nemám jiné zbraně než býti korektním tam, kde jsem chtěl býti upřímným." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 35)

[775] Na Karáskovu mlčenlivost upozornil například Jaroslav Maria ve svém esejistickém portrétu: „Mám nyní často příležitost setkati se s Karáskem. Je mezi námi shoda nerušená. Sedáváme celé hodiny v malé kavárně malostranské, někdy hovoříme, někdy jen čteme noviny, jindy se jen díváme z okna a mlčíme. Na pohled všecko velmi jednoduché a všední. Poštovní ředitel je druh mírný a vyhýbá se sporu. Čte noviny velkolepě: přelétne všude jen nápisy, semo tamo nějakou řádku a již ví všecko. Neujde mu sebe drobnější lokálka. Zahloubá se a já mám příležitost po očku ho pozorovati. Zase vidím nenápadného, klidného, rozumného padesátníka, nemajícího vnějšího znaku, dle něhož bys hádal na básníka. […] A přece je v něm zakleto všecko, co zavání ďáblem, peklem a zločinem. Přece se v něm zvedá síla otřásající nitrem a pramenící z hluboké, nedozírné tůně. Strašidelně černé, strašidelně mlčelivé. Tento muž je vyznavačem všeho, co se odštěpuje o průměru a usazuje v neviditelném soumraku. […] Jiří Karásek je jinší chlapík. Poslouchají ho ti, kterých jakživ neviděl, s nimiž nebyl v žádném hmotném spojení. Rád bych ho viděl, když stáhne záclony, někde daleko rozsvítí světélko a v jeho kmitavých plápolech si poručí koncert. Poštovní ředitel? Chachacha. Sedávám ovšem s poštovním úředníkem. Činíme, seč dovedeme, abychom se pobavili vážněji. Ale jest to stále a stále jen pohádka o Červené Karkulce. Stále mi utíká, stále zastírá, stále zavírá kdekterou skulinku. Vidím poštovního úředníka, slyším slova velmi rozumného, vzdělaného literáta, - ale Jiřího ze Lvovic jsem dosud neviděl a nikdy neuvidím. " (MARIA 1932: 35-36)

[776] Atraktivnost záhady v lidském životě v souvislosti se stylizací do záhadného tematizoval například Oscar Wilde v povídce *Sfinga bez záhady*, vyprávějící příběh muže, který propadl kouzlu ženy jen pro

nerozkrytého) tajemství využil také později ve svých vzpomínkových statích, v nichž takto uvedl do svého života záhadného, nepojmenovaného[777] vídeňského přítele.

Vystavené mlčení upozorňovalo na záhadu, ale současně mohlo estetizovat němotu, krizový prožitek neschopnosti komunikovat[778] (v určitém prostředí, v souladu se sebou samým), sdílet cizí jazyk a přizpůsobovat se. Karásek komunikační krizi ovšem také podkládal esteticky, zmíněnou představou krásného života, který je spoluutvářen přátelstvím, sdílením a souzněním. Mlčení (rozšiřitelné o bezvýznamný, nesdělný, konvenční hovor) tak vysvětloval právě jako nevůli sdílet, být součástí (duchovně i esteticky) cizího celku a spoluutvářet svůj život jím.

Tajemství ovšem mohlo být exponováno také přímo vyprávěním a Karásek svým vypravěčstvím také proslul.[779] O svém životě (i o dalších tématech, například o historii různých pražských míst) promlouval především v důvěrných hovorech s blízkými přáteli nebo v užších spřízněných společnostech. Přitom podobně jako Oscar Wilde[780] od prožitého a reálného spíše odváděl pozornost a proměňoval je ve fikci, než aby je osvětloval a představoval v jejich realističnosti. Život tak nahradil vyprávěním, skládaným z drobných epizod různě asociovaných a improvizovaných, které anticipovalo jeho pozdější vzpomínkové statě. V obou případech vyjímal ze skutečnosti přitažlivé, esteticky nosné události, přetvářel je a estetizoval, a skládal z nich nový svět.

---

tajemství, jež ji obklopovalo a které ovšem bylo „umělé“, tj. nenaplňoval je žádný konkrétní obsah a bylo výtvorem její stylizace (popř. vlastní touhy po tajemství).

[777] Srov. také motiv zamlčeného jména a oslavu *tajnůstkářství* ve Wildeovu *Obrazu Doriana Graye* (v promluvě Basila Hallwarda): „Když se mi někdo nesmírně líbí, nikomu nikdy neřeknu, jak se jmenuje. To je jako bych se něčeho na něm vzdával. Čím dál tím víc miluji tajnůstkářství. Mám dojem, že je to to jediné, co nám mění moderní život v něco tajuplného nebo zázračného. I to nejvšednější má hned půvab, jen když se s tím tajíš. Když odjíždím z města, nikdy neřeknu svým příbuzným, kam mám namířeno. Kdybych to řekl, připravil bych se o všechno potěšení. Je to asi hloupý návyk, ale mně se tak nějak zdá, že člověku vnáší do života velkou dávku romantiky.“ (WILDE 1965: 81)

[778] V tom se tedy Karáskovo mlčení spojovalo s dalšími projevy krizového prožívání jazyka, mluvy a komunikace přelomu devatenáctého a dvacátého století, srov. např. MÁLEK 2008c: 219.

[779] Na Karáskův vypravěčský talent upozorňují četní pamětníci, např. Otokar Štorch-Marien či Anna Lauermannová. Srov. též: „Bylo by toho dosti, kdybych si chtěla vzpomenout na každé jeho [tj. Karáskovo] slůvko a každý jeho vtípek a pozlobení v Malostranské kavárně, kam jsme chodívali každé ráno na kávu a sedávali u stolu u okna proti vchodu do kavárny. Jakou měl můj Mistr škodolibou radostičku, když mohl mou pozornost svým poutavým vyprávěním napnout na poslední minutu a pak mi říci: „Už je tři čtvrti na osm! Tak se chodí do kanceláře? Vy jste mi pěkná úřednice!“ Můj zaměstnavatelský úřad se totiž tehdy nacházel v těsné blízkosti Malostranské kavárny v budově vrchního zemského soudu, bývalé jezuitské koleji při kostelu sv. Mikuláše na Malé Straně a mně byla každá minuta s ním tak vzácná! Já zase měla vekou radost z jeho přítomnosti i z jeho škodolibé radostičky, když mne mohl zdržet.“ Dopis nezjištěné (Anny Palchové?) Otakaru Štorchovi-Marienovi ze dne 25. srpna 1958 (LA PNP, fond Aventinum)

[780] Srov. GIDE 1918: 10-11.

Takovou vyprávěcí situaci a jeden ze svých příběhů Karásek zachytil v článku *Odestřený obraz*, který otiskl roku 1931 v *Lumíru*.[781] Karásek v něm vyprávěl o vzniku románu *Zastřený obraz* a svůj příběh sblížil s vlastním dějem knihy: ve snu prý spatřil náhrobek, na který pak druhého dne narazil na Malostranském hřbitově, a později o šlechtici zde pochovaném napsal román. Fiktivní vyprávění se ovšem záhadně shodovalo se skutečným životním příběhem tohoto aristokrata, jehož rodinu sice román pobouřil, ale současně ji nepřímo pobídl k opravě poškozené hrobky a k pozdnímu smíru s vyvržencem.

Jak již naznačuje prolog *Odestřeného* obrazu, Karásek vyprávěl tento příběh vícekrát. Další verzi zachytil výtvarník Josef Řeřicha a s Karáskovým svolením ji vydal jako drobný soukromý tisk. V osobním kontaktu, v důvěrné atmosféře přátelského kroužku,[782] byl Karásek konkrétnější a zmíněného mrtvého identifikoval,[783] a autobiografičnost románu ještě doslovně zdůraznil.[784]

Karásek do svého vyprávění zapojil i svou knihovnu. Vyprávěl, že později totiž zakoupil soubor spisů Jeana-Jacquese Rousseaua z konce osmnáctého století, které původně vlastnil údajný románový hrdina: „Jako obvykle na své pochůzce po krámech se starými obrazy jsem zabloudil také k antikvářovi. A prohlížeje řadu nově získaných jeho knih z pozůstalosti hraběte S.-T., nalezl jsem v ní krásné vydání Rousseaua z 18. století v celokožených vazbách s bohatě zdobenými hřbety. Něco mne lákalo, abych si toto vydání koupil. Měl jsem již v knihovně staré vydání Rousseaua a nebylo mi tedy třeba kupovati ještě toto vydání. Ale jsa již na odchodu z krámu, mimoděk jsem se

[781] „V společnosti, kterou u sebe shromažďovala rozmilá stará dáma, přítelkyně Julia Zeyera, v malostranském svém zátiší, které si zřídila ze zbytků rodinných památek, když musila po převratě opustiti ústav, jehož byla hodnostářkou, vyprávěly se někdy s velikou oblibou různé záhadné nečasové příběhy. Tak se stávalo, že se rozhovořila společnost někdy tak široce, že se prodloužil odpolední čaj až do soumraku. Tematem jednoho takového rozhovoru za soumraku bylo, může-li zemřelá osoba zasahovati činně do osudu osoby žijící. A poněvadž dáma, jejímž jsem byl hostem, znala z mého vypravování historii, jak povstal můj román „Zastřený obraz“, vyzvala mne, abych tuto historii vyprávěl přítomným […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930-1931: 226-227)

[782] Tiráž uvádí, že jde o „doslovný záznam toho, co vyprávěl v kruhu přátel Jiří Karásek ze Lvovic o vzniku svého románu „ZASTŘENÝ OBRAZ“, který byl poprvé vytištěn v roce 1920. Tento záznam se svolením autorovým pro litografický tisk přepsal a grafickým tiskem doplnil – J. Ř.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC s. a.: nestr)

[783] „Vypravil jsem se druhého dne časně zrána na hřbitov a přečetl jsem, že v hrobě odpočívá Picot de Picaduc [sic!, recte: Peccaduc], baron Herzogenberg. Jméno mi bylo úplně neznámé, ale pronásledoval mne ten tajemný vztah, jak mne dávno zemřelý přišel ve snu pozvat […]. Román byl asi v polovici, když ke mně přišel můj přítel Š. a prudce mi vytýkal, že uveřejňuji historii ze známé jeho rodiny, kde byla jeho přítelkyně důvěrnicí staré baronky a od ní tu historii znal. […] řekl, že tam popisuji tak zřetelně zámek v Bestvinách do všech podrobností, takže ví, že líčím staré důvěrnosti baronské rodiny a dávám je napospas čtenářstvu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC s. a.: nestr)

[784] „Román je komponovaný a jsou tam různé historky i z mého vlastního života, které s románem nesouvisejí.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC s. a.: nestr.)

přece vrátil k těm půvabným svazečkům z 18. století a rázem se rozhodnuv, zakoupil jsem je. Odnesl jsem knihy do bytu a neprohlížeje je, vřadil jsem je do knihovny. Za noci, trápen bezesností, vstal jsem a abych zahnal dlouhou chvíli, jak obvykle, šel jsem ke knihovně a nazdařbůh jsem vyňal jeden svazeček nového Rousseaua. Podívav se na titulní list, ustrnul jsem: viděl jsem na něm podpis barona W… Knihy byly z jeho pozůstalosti a dostaly se do knihovny hraběte S. – T.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930-1931: 229) Tento soubor je opravdu v knihovně Karáskovy galerie uložen. Karásek tak své vyprávění „podepřel“ hmotným důkazem.[785]

Podobnými příběhy či jejich zlomky a náznaky Karásek rozrušoval kontinuitu svého života, zastíral ji tak a všední život nahrazoval esteticky přitažlivým obrazem života dobrodružného, skládajícího se z řady podivuhodných zážitků, jež měly leckdy až magický nádech a které se svářily s běžnou, všeobecně sdílenou realitou. Obyčejné události zastínila snovost či fantasknost osobitých příběhů, obraz světa pozbyl obecně sdílené všednosti, jednoznačnosti a srozumitelnosti a život se proměnil v román, ve fikci. Karásek takto manifestoval svůj nadřazený, tvůrcovský postoj k životu a rozvinul přitom svou stylizaci do neobyčejně žijícího (a snícího) estéta,[786] citlivého k nejrůznějším estetickým fenoménům, již druhotně posilovaly také jeho časté – krizově formulované – úvahy o vlastním poměru ke skutečnosti a duchovnu.

Tím, že svůj vlastní život (resp. jeho obraz) vyňal ze skutečnosti a zpřetrhal jeho vazby k soudobému lidskému společenství a jeho pravidlům, jej Karásek připodobnil simmelovskému dobrodružnému životu. Georg Simmel charakterizoval dobrodružný život v návaznosti na svůj výklad *dobrodružství*. To vyložil jako životní formu vymykající se běžné žité kontinuitě (a obecnému kontextu), jako ryze individuální,

[785] Na titulních listech knih jsou razítka s erbem a nápisem „Baron Herzogenberg“, většinou silně rozpitá, mnohdy téměř nečitelná, což naznačuje, že se je někdo pokoušel odstranit. Karásek je identifikoval v poznámce na předním přídeští druhého svazku: „Toto vydání J. J. Rousseau pochází ze zámecké knihovny baronů Herzogenbergů a je památkou na hrdinu mého ‚Zastřeného obrazu‘. Díl I a XXIII schází.“ (Rousseau, Jean Jacques: *Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau,* Tome 2-24, 25, Genève, s. n. 1781-1782. Knihovna PNP, fond Karáskova galerie; sign. KaG VIII G 3/1-23)

[786] Karáskovy autoportréty se pak dále šířily v ozvěnách příběhů, jež po něm opakovali jeho posluchači. Dokládá to například vzpomínka Wlastimila Hofmanna z roku 1931, v níž připomíná, jak Witold Bunikiewicz Karáska vylíčil: „Bunikiewicz tymczasem opowiadał mi dużo szczegółów przeróżnych z życia Karaska, o jego profilu poetyckim itp. Między innemi mówił mi też o jego dziwactwach. Wspomniał o jego mieszkanku, znajdującem się wśród starodawnych domków alchemików na Malej Stranie, o jego dziwacznem chodzeniu na stary, malowniczy, dawno zapomniany cmentarz Malostrański, gdzie samotny zapalał świeczki na grobie jakiegoś młodo zmarłego czeskiego szlachcica. Opowiadał mi też o jego zwyczaju spędzania Wilji w samotnej kontemplacji nad rozświeconemi jasełkami, które kiedyś otrzymał od nieśmiertelnego poety Zeyera.“ (HOFMAN 1931: 4)

cizorodou (snovou[787]) událost, která se z celku vyčleňuje, ale nepozbývá svého těsného vztahu k jedinci, je zřetelně ohraničená (a plně soustředěná do přítomnosti, do *bezprostředního prožitku*), má svou pevnou narativní strukturu a je výrazně umělecká.[788] Dobrodružný život pak charakterizoval analogickými rysy a explicitně jej připodobnil k uměleckému dílu: „Ten, kdo skrze veškerý reálný život cítí tajemnou, nadčasovou existenci duše, spjaté s těmito realitami jen jakoby zdáli, ten bude tváří v tvář onomu transcendentnímu a v sobě jednotnému osudu pociťovat život v jeho dané a ohraničené celistvosti jako dobrodružství. Zdá se, že k tomu vedou i jisté náboženské nálady. Tam, kde se na naši pozemskou životní dráhu pohlíží jako na pouhé předběžné stadium naplnění věčných osudů, kde jsme na zemi pouze dočasně přebývajícími hosty, kde nám však země není domovem, tam před sebou zjevně máme jen zvláštní odstín onoho obecného pocitu, že život jako celek je dobrodružstvím. Je tím vyjádřeno právě jen to, že se v něm spájejí symptomy dobrodružství: že stojí mimo vlastní smysl a nepřetržitý proud existence, a přece je k ní připoután osudem a tajemnou symbolikou, že je fragmentární náhodou, a přece uzavřen začátkem a koncem jako umělecké dílo, že v sobě podobně jako sen soustřeďuje všechny vášně, a přece je stejně jako on určen k tomu, aby byl zapomenut, že stojí jako hra proti vážnosti, a přece jako va banque hráče přistupuje na alternativu nejvyššího zisku nebo zkázy.“ (SIMMEL 2006: 49)

[787] „Tímto svým postavením v duševním životě nabývá dobrodružství ve vzpomínce povahy snu. [...] To, co označujeme jako „podobné snu“, není ničím jiným než vzpomínkou, kterou s jednotným a souvislým životním procesem spojuje méně vláken než prožitky ostatní. […] Čím „dobrodružnější“ nějaké dobrodružství je, čím ryzeji tedy naplňuje svůj pojem, tím „podobnějším snu“ se stává v naší vzpomínce.“ (SIMMEL 2006: 45)

[788] „Forma dobrodružství spočívá tudíž v nejobecnějším smyslu v tom, že vypadává ze souvislosti života. Onou celistvostí života míníme to, že v jeho jednotlivých obsazích, ať se navzájem jakkoli příkře a nesmiřitelně liší, probíhá jednotný životní proces. Proti do sebe zapadajícímu zřetězení životních článků, proti pocitu, že ze všech těchto protichůdností, ze všech těchto zvratů a zauzlení se nakonec přece jen spřádá jakási souvislá nit, stojí právě to, co nazýváme dobrodružstvím, co je ovšem součástí naší existence, na niž se bezprostředně napojují části ostatní, jí předcházející a po ní následující, a co nicméně ve svém hlubším smyslu zároveň probíhá mimo rámec obvyklé kontinuity tohoto života. A přece se to liší od všeho prostě jen náhodného, cizího, dotýkajícího se pouze povrchové tkáně života. Když vypadává ze souvislosti života, jako by právě tímto pohybem do ní […] opět zapadalo; jako cizí tělesno v naší existenci, které je nicméně nějakým způsobem spojeno s jejím centrem. To, co je vně, je tu, i když jakousi velkou a nezvyklou oklikou, formou vnitřního. […] Chybí mu ono obousměrné prolínání s okolními částmi života, jímž se život stává celkem. […] Tato ostrá ohraničenost, která dobrodružství vyzdvihuje z celkového běhu osudu, není mechanická, nýbrž organická: stejně jako si organismus svoji prostorovou formu neurčuje jednoduše tím, že ho zprava i zleva něco omezuje, nýbrž hybnou silou života formujícího se zevnitř, není ani dobrodružství u konce proto, že začíná něco jiného, nýbrž jeho časová forma, jeho radikální „bytí u konce“ je přesným výrazem jeho vnitřního smyslu. [...] tu je onen radikalismus, díky němuž je to vše pociťováno jako životní napětí, jako jakési rubato životního procesu, nezávisle na jeho konkrétní látce a jejich rozdílnostech […].“ (SIMMEL 2006: 44-60)

Jiří Karásek tedy vystupoval jako estét a umělec, v českém prostředí se hlásící k Juliu Zeyerovi, v kontextu světovém navazující na Oscara Wildea.[789] Své literární dílo nebagatelizoval, naopak s hořkostí komentoval nedostatečný zájem čtenářstva a kritiky o ně či obtíže při zadávání svých her. Vlastní publikované práce také často korespondenčně i osobně interpretoval a blízké přátele seznamoval se svými literárními záměry.[790] Bezprostředně i zpětně je také zasvěcoval do okolností vzniku některých děl. Například je upozorňoval na své *studium* a tvorbu v Zeyerově vile v Liboci,[791] jež později ztotožnil s psaním či promýšlením *Románu Manfreda Macmillena*.[792] V těchto dialozích jeho dílo žilo souběžným, autonomním životem: v plánech, které nemusely být realizovány, v reflexích napsaného, v ozřejměných okolnostech vzniku otištěných prací i v jejich výkladech. Harmonií mezi svým životním stylem a poetikou Karásek také zaštiťoval vlastní literární dílo svou osobností, ztělesňoval je a hájil proti výtkám závislosti na francouzských vzorech, které často zaznívaly v devadesátých letech.[793]

---

[789] Srov. STANĚK 2005: např. 64-71. Jako „wildeovský" shledávala Karáskův *sloh* například Anna Lauermannová: „Ještě povídal o spiritismu, jednou řekl: „Ale tohle, co povídám, je zcela pravda," tak jako by si nebral za zlé lež. A bylo zase kus sarkasmu v tom, jak to řekl. Když jsem něco pronesla, co bylo do jeho slohu, zakýval téměř mimoděk přisvědčivě hlavou. A jeho sloh, to je Wildův sloh, a jeho názory jsou Wildem ovlivněny. Nezdá se mi býti dosti svůj, vypracovává sebe na jistém daném podkladě. Snad to děláme všichni. Tak kupříkladu přisvědčivě zakýval, když jsem řekla: „Mám někdy snahu zbavit se lidí, působících na mne jako rozřešené matematické úkoly a takhle rukou bych je chtěla smésti, aby nestály v cestě postavám mých snů." Pak jsem se za chvíli ptala: „A co dělá ta vaše zimní královna." „To je divné," řekl, „nyní právě jsem na ni myslel. To byla telepatie."" Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

[790] Např. „O vrahovi Sandnerovi (také depresivní dojem z poslední doby) rozepsal jsem esej: Krása zločinu. Ani nevím, vytisknu-li věc. Mohla by býti falešně vykládána." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 45) „Ještě dvě knihy esejí – a pak, bude-li pohoda příznivá, zkusím nové plavby a nová dobrodružství." (ibid.: 47).

[791] „Léto strávím zase celé ve Hvězdě. Zanesl jsem se tu knihami, těším se na studium a práci. A pak je příjemno míti Prahu stále nablízku." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 29. června 1905 (LA PNP, fond Novák, Arne) „Vnikáte tak hluboce v jeho úsilí prožívati fikci temné, magické existence – snad tedy přece něco jsem realisoval z toho, co jsem chtěl vytvořiti, sně v ovzduší bělohorské Hvězdy, ale vším způsobem, prosím, spatřujte v knize jen pokus, já bych šel rád ještě dále a dovedl více: to bude pak definitivní, dle čeho bych byl rád posuzován. Zatím mne těší vaše vlídná účast, s níž sledujete mou dráhu, a sílí mne. Nač to popírati? Je u nás tak osamělo, že každý hlas, jenž se ozve z té pouště, vítám jako něco osvobozujícího z nesmírné tíhy." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 24. srpna 1907 (LA PNP, fond Novák, Arne)

[792] V tištěných vzpomínkách pak zpětně vykreslil podobné situace i u dalších knih.

[793] O jednotě svého estetického smýšlení a životního ustrojení Karásek přesvědčil například Wlastimila Hofmanna: „W kilka dni po zaznajomieniu się z Karaskiem zacząłem malować jego portret. W rozmowach z nim podczas seansów malarskich poznając go blikej, doszedłem do przekonania, że to, co wpierw wydawało mi się rodzajem pozy dekadenckiej, pokrewnej niektórym naszym, dawnym Prybyszewszczykom, było u niego tylko sczcerem uzewnętrznieniem się jakims zabłąkanym z indych wieków, czy światów duchem, który neizbadanym wyrokiem losu czy Opatrzności znalazł się w szarej współczesności swojej ojczyzny. Prawdziwy bowiem to antipod wszytkiego tego, co go otacza. Żarliwy katolik w społeczeństwie nawskróś przesiąkniętem pozytywizmem, aristokrata z ducha i z kości wśród społeczności o charakterze wybitnie socjalno-demokratycznym. Wszystko to razem wzięte złożyło się na zpupełne prawie osamotnienie Karaska w jego ojczyźnie." (HOFMAN 1931: 4)

3. 3. 3. *Upřímné pozdravy*: Karáskův korespondenční styl a jeho proměny

Estét se v důvěrném rozhovoru neomezoval reálným kontextem reflektovaných témat, podřizoval je své imaginaci a snažil se vytvořit jinou, (s)novou skutečnost, odpovídající jeho estetickému názoru. Mohl ji stvořit ve svém komunikátu (např. vyprávěním) nebo ji rovnou zhmotnit komunikační situací (oslabením jejích relací k všední skutečnosti – mj. volbou netradičního prostředí[794]). Za tímto účelem také svou mluvu kultivoval a snažil se estetizovat i své schůzky s přáteli například volbou esteticky souladného prostředí. Například Karásek a jeho přátelé pro své schůzky volili přitažlivá místa, vymykající se všedním prostorům: scházeli se v melancholických exteriérech v periferních částech Prahy, navštěvovali starobylé chrámy[795] a jiné památky a setkávali se i v soukromých bytech.[796]

Korespondenční varianta takové estétské rozmluvy posilovala její tvořivou povahu i nezávislost na skutečnosti tím, že komunikanty uváděla do netělesného, jazykového světa, do autonomního uměl(eck)ého prostoru literární fikce, jejíž vazby k vnětextové realitě mohly být ještě volnější. Odhmotňovala tedy i oba mluvčí, projektovala je do stylizovaných textových figur, „literárních postav". Fikční povahu korespondenčního dialogu exponovaly například Karáskovy dopisy prozaičce Vladimíře Jedličkové (která publikovala své texty také pod pseudonymem Edvard Klas). Karásek se s ní zřejmě osobně nestýkal[797] a pouze si s ní dopisoval, přičemž k ní důsledně promlouval právě jako ke spisovateli Klasovi.[798] Přestože k jejímu reálnému životu také přihlížel a

[794] Esteticky cenný osobní dialog vyžadoval odpovídající stylizaci komunikační situace. Adekvátní estetickou stylizaci „komunikačního aktu" četby dopisu zachytil Karásek v dopisu Edvardu Klasovi: „Znáte opuštěný park na Hradčanech, Jelení příkop? Tam jsem seděl s Vaším listem a připadalo mi, jako bych byl zapomenut celým světem. Je tam takové hluboké zalehlé ticho mrtvých minulostí, nad zamlklou zelení nepřístupného údolu vztyčuje se řada hradčanských zámeckých budov, jest odtud viděti siluetu zrušeného kostela voršilského, Lorety, Černínského paláce. […] A tam jsem přemýšlel o tom, co jste mi psal, milý příteli." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 33)

[795] Srov. například Karáskovo líčení návštěvy bělohorského kostela Panny Marie Vítězné s Annou Lauermannovou v dopisu Marii Kalašové, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 19.

[796] Setkání v bytě mohlo být ryze soukromé, ale také mohlo nabýt formy salonu, které se na přelomu devatenáctého a dvacátého století rozšířily i v Praze. Některé Karáskovy dopisy adresované Lešehradovi z roku 1901 svědčí o lehce ironickém postoji k *salonní* kultuře, který však později přehodnotil: „Mon cher, zvu Vás do svých salónů na dnes (v neděli) odpoledne asi k 5. hodině. Úbor salonní. Rozbíjení skla a porcelánu tentokráte vyloučeno s programu. Tout à Vous Jiří Karásek rytíř ze Lvovic" Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Emanuelovi z Lešehradu ze dne 28. července 1901 (LA PNP, fond Lešehradeum) Karáskovy reflexe jeho vlastních *salonů* také nejsou prosty sebeironie: „Milý příteli, drahokam z Vašeho prstenu nalezly služky při cídění koberce a máte jej u mě uložen." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Emanuelovi z Lešehradu ze dne 20. června 1901 (LA PNP, fond Lešehradeum)

[797] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 11-12.

[798] „Milý příteli, prominete mi, že podržuji i po posledním Vašem dopise fikci Eduarda Klase. Zdá se mi, že k němu snáze a důvěrněji hovořím." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 12) Jako ženu ji začal v dopisech oslovovat až později, poté, co projevila své sympatie k Růženě Svobodové a jejímu okruhu. Tato změna signalizovala následující Karáskovu distanci.

odkazoval na něj, opakovaně zdůrazňoval duchovnost, nehmotnost jejich přátelství a měnil přítele ve fikci, ve vlastní dílo či sen (a druhotně i jejich dialog ve svůj monolog): „Smím Vás prositi, drahý příteli, byste přijal ujištění, že vzpomínám Vás často a jako něčeho, co ani neexistuje ve světě hmotném, co má spirituelní existenci mimo všechny meze pozemskosti, co je mi něčím tak čistým a tichým, jako nálada hlubokého, odvěčného svátku?“ (ibid.: 37)

Dopis jako volný literární útvar estétovi umožnil rozličně spojovat časové s nadčasovým a formovat v něm (stejně jako v osobním vyprávění) novou skutečnost.[799] Ze všednodenní reality estét zpravidla zachycoval jen to nejnezbytnější[800] (např. praktické poznámky ohledně schůzek apod.) a vnější (vše-obecné) dění nahrazoval životními a uměleckými konfesemi, líčením dojmů z různých estetických fenoménů a niternými (sebe)reflexemi, jimiž ozřejmoval svůj vztah ke světu, tvorbě i k sobě samému. Dopis se světonázorově a esteticky spřízněným adresátem (tedy v porozumivém komunikačním kontextu) se tak proměňoval v umělecky stylizovaný obraz niterného světa, očištěný od všech zatěžujících banalit.

Této charakteristice odpovídá i Karáskův korespondenční styl uplatňovaný v listech přátelům přibližně do konce první světové války, kdy se jeho dopisy začaly více zcivilňovat – tematicky i jazykově. Podobně jako svůj estetismus nejdůsledněji rozvinul v první dekádě dvacátého století, tak i jeho korespondence z tohoto období vykazuje shodnou snahu o kultivovanou sugesci tragické krásy. Například vlastní civilní život tehdy ve své korespondenci zmiňoval jej ojediněle a většinou jen v míře nezbytně nutné či ve stručných náznacích. O svém zaměstnání tak psal jen, narušovalo-li nějak

---

Karásek svým rozhodnutím hovořit s Jedličkovou jako s mužem také rozkolísal v rámci tohoto korespondenčního rozhovoru rodové kategorie. Podobnou Karáskovu „hru“ s rody v souvislosti s pseudonymy zachytila ve svém deníku Anna Lauermannová: „Když jsem se zpočátku večeře s ním dělila o holoubka, řekla jsem: „Rozdělíme se sestersky.“ „Ne, bratrsky.“ „A proč ne sestersky?“ „Protože je Felix Téver přece muž,“ usmál se jaksi dojatě.“ (srpen 1904) Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové) Karásek tak naznačil, že nevečeří s Lauermannovou, ale s prozaikem Téverem a znejistil i svou identitu, resp. akcentoval, že u stolu nesedí „civilní“ Josef Karásek, ale básník Jiří Karásek ze Lvovic.

[799] Jiří Pelán ve studii *Dandyovská estetika Arthura Breiského* upozorňuje na estetizaci Breiského rané milostné korespondence s Boženou Dapeciovou (a následně i jejich vztahu): vedle stálých reflexí literárních děl a konfrontací vlastních prožitků s nimi je pro ni příznačné určení vrcholného naplnění jejich vztahu ve společné literární tvorbě. Breisky ve svých listech nahlížel literaturu (její tvorbu i recepci) jako vzácný prostředek poznání sebe a světa i jako způsob zformování života: „Literatura pro něho není pouhým komentářem k životu, ale samotným klíčem k životu, ba ještě více: čímsi, v čem život nachází svůj výraz a ospravedlnění. […] Život je beztvarý, neladný – popřípadě nudný –, a pouze literatura jej může uchopit, zformovat a ve (smyslu Wildeovy maximy) poučit o tom, čím je a čím by mohl být, dát mu jasný vzor k napodobení.“ (PELÁN 2001: 246).

[800] Volbou těchto údajů zasazoval pisatel svou výpověď do konkrétního časoprostorového kontextu. Nejlapidárněji vyjadřovala poměr k časoprostoru datace či její absence. Jejím vypuštěním mohl dopis pozbýt svého jasného časového určení a manifestovat nezávislost na aktuálním.

domluvený či plánovaný společný program, a nejednou je také opisoval francouzským slovem *bureau*,[801] čímž je zčásti ironizoval, zčásti oslaboval jeho banálnost.

Častěji nechával důvěrného adresáta „nahlížet" do svého nitra. „Svěřoval" se mu s vlastními pocity a duševním rozpoložením a seznamoval jej se svými uměleckými a duchovními názory a zážitky. Dopis byl vhodným médiem této intimní expozice; tematizované prožitky totiž odrážel také svou jazykovou stavbou, a mohl tak různě diferencovat obraz pisatelovy emocionality. Ostatně estétově potřebě vyhovoval i svou (předpokládanou) trvalostí: na rozdíl od běžné, osobní (pomíjivé) sebeprezentace mohl být uchován a působit i na další čtenáře v budoucnosti.[802]

Karásek většinou nepředstavoval své psychické stavy, jimž dominovaly především krizové – neurastenické a melancholické – nálady, doslovně,[803] ale spíše je opisoval obraznými reflexemi, blízkými jeho literární poetice. Často je také zmiňoval na okraji jiných témat, například, když vyprávěl o svých nedávných estetických dojmech (např. z četby, divadla, procházek…) nebo když bilancoval svůj život či posuzoval úspěchy a krachy svých aktuálních životních plánů. V podobně širokém kontextu, který rovněž posiloval věrohodnost jeho výpovědí, také ozřejmoval svá umělecká či spirituální hlediska.

Trpká či nepříjemná témata Karásek zpravidla reflektovat důstojně a vyrovnaně, ač jeho listy nejednou naznačovaly překonávanou emocionální vznícenost.[804] I tehdy však zachovával kultivovaný tón, neuchyloval se k expresivitě a svůj smutek vyjadřoval opět spíše obraznými opisy či snovými fantaziemi idealizované samoty či duchovního přátelství, jež konfrontoval s neuspokojivou skutečností. Kritické i deprimované pasáže,

---

[801] Např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 60.

[802] Veřejnost svých dopisů si uvědomoval i Karásek, který také epistolografickou literaturu vyhledával. Například Marie Kalašová mu půjčila dopisy, které jí psal Julius Zeyer. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 17-18.

[803] Jednou z výjimek je například dopis adresovaný Jaroslavu Kamperovi, v němž reaguje na nabídku přispívat do *Obzoru literárního a uměleckého*: „Rozumí se, že můžete na mne úplně spoléhat a že Vám ve všem, čeho Si budete přát, vyhovím, zvláště nejedná-li se o pravidelné spolupracovnictví, jež by mi bylo dnes, netajím se tím, velmi obtížným. Jsem nervově churav a na radu lékařskou měl jsem se vzdáti vší činnosti literární, kterýžto krutý rozkaz (poněvadž mně literatura se už stala manií) ulehčil jsem si tím, že obmezuji teď svou literární činnost na nejnutnější míru." Dopis Jiřího Karáska Jaroslavu Kamperovi ze dne 25. října 1901 (LA PNP, fond Kamper, Jaroslav)

[804] „Je celá řada věcí, jež mne učinily v poslední době hořkým. Příliš indiskrétně snad jsem zjevil své nitro v literárním svém díle. A přemýšlím nyní, co je v něm tragiky: víte-li, že se trochu podobám tomu, kdo citoval strašidla a zapomněl kouzelnou formuli, aby je zase zažehnal? Dával jsem do svého díla mnohé, co bylo fikcí – a víte, že nyní to všechno žiji? Kolik duševních stavů jsem si konstruoval – a nyní, nyní je žiji! […] Cítím v poslední době vše intenzivněji než jindy. Promiňte mi tedy vše, co by se zdálo vám upřílišeným. Píši nyní nejbolestnější věc svého života: tu pseudojaponskou pohádku. Působí mi to až fyzické bolesti. A vám chci věnovati něco, co se zrodí za slunnější pohody, než je dnešní můj život. […] Nenávidím sebe, lidí, života, všeho." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 35)

stylisticky harmonující se šťastnými či okouzlenými, potvrzovaly Karáskovu vysokou kultivovanost.[805] Výrazu tragické krásy svého života tedy nedosahoval doslovným popisem všedních nepříjemností (bránících mu v naplnění krásného života) ani emotivní gestikulací, ale obrazem bortící se stavby své estetické existence, budované na sypkém podloží všední skutečnosti, klasicistní architektury, určené k životu, ale přesto neobyvatelné.[806]

Karásek se snažil zachovávat estétskou orientaci svých dopisů také trvalým důrazem na formální dokonalost listu, jež spočívala především v jeho úhledném, kaligrafickém rukopisu.[807] Na přelomu století zásadně proměnil své jednoduché, nestylizované a poněkud dětsky působící písmo. To nově nabylo pevných, rafinovaných tvarů, evokujících středověké manuskripty.[808] Postupem let jej pak různě obměňoval: v jednotlivých fázích psal tenčím či silnějším perem, světlejším či tmavším odstínem modrého inkoustu (někdy až fialově temného a později také černého nebo zeleného), různil tvar a sklon písma, varioval majuskule i podpis. Karáskovo písmo si udrželo gotizující ráz i po roce 1945, kdy byl již těžce nemocný.[809] Některé tyto dopisy prozrazují pisatelův vážný fyzický stav, ale dojem aristokratické vznešenosti nepomíjí.[810]

Přibližně do zmíněného předělu psal Karásek důsledně své dopisy spisovnou češtinou, někdy lehce archaizovanou. Usiloval-li o soustavnější korespondenční rozhovor, komponoval své listy dialogicky, tj. s ohledem na adresáta. Většinou ve svém dopisu stručně načrtl několik témat a poskytl je k reakci svému komunikačnímu partnerovi. Tak tomu bylo například v korespondenci s Kalašovou, zatímco ve starších dopisech

[805] Nutností blahosklonně překonávat různé životní strasti a nepříjemnosti a nesnižovat pro ně svá estetická kritéria podmínil Walter Pater zachování krásného života v *Dojmech a myšlenkách Maria Epikurejce*: „I za nejtužších podmínek, byť naše dny vskutku byly pouhé stíny, máme přece s přísnou sebeúctou zdobiti a činiti krásnými své duše a vše, čeho naše duše se dotýkají – tato podivuhodná těla, hmotná sídla, v nichž stíny na chvíli dlí pospolu, šat, který nosíme, své zábavy a společenské styky.“ (PATER 1911: 81)

[806] Tomuto stylistickému napětí odpovídaly také Karáskovy sonety, především ty „epitafické“, které přímo tematizovaly smrt některé z básníkových oblíbených osobností či přátel.

[807] K problematice rukopisu a autografů srov. např. KRECAR 1938: 22-31.

[808] Tento způsob psaní přejímali později také někteří Karáskovi ctitelé. Podobným písmem psal například básník Jindřich Teuchner. O výtvarně originální rukopis usilovali i další autoři přelomu století, například Otokar Březina nebo Miloš Marten.

[809] Srov. také reflexi jeho písma ve vzpomínce Josefa Müldnera: „Nebylo mu zatěžko osvojit si velké, výrazné tahy písma středověkých myslitelů. Psal jím roku 1900 právě tak navykle, běžně jako týden před smrtí.“ Müldner, Josef: Jiří Karásek Lvovický ze Lvovic. strojopis (LA PNP, fond Müldner, Josef)

[810] Karásek také příležitostně svůj rukopis reflektoval ve své korespondenci, když jej shledal nedokonalým (ač tak třeba vůbec nepůsobí), např.: „Promiňte písmo, píši za tak prudké bolesti hlavy, že mi péro vypovídá.“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi (LA PNP, fond Novák, Arne)

Edvardu Klasovi důkladněji (monologicky) rozebíral své aktuální prožitky, aniž by komunikačního partnera příliš zohledňoval.

Karásek do svých listů také zapojoval cizojazyčné prvky, především slova a slovní spojení (ojediněle i delší pasáže) ve francouzštině a němčině, francouzsky psal také někdy i adresy na dopisech (např. Marii Kalašové). Míšení jazykových kódů v korespondenci nebylo v tomto období ojedinělé; signalizovalo pisatelovu vzdělanost a ozvláštňovalo celkový text. Mnoho příkladů lze nalézt například v dopisech Zeyerových či Braunerové.[811] Francouzština[812] také mohla manifestovat pisatelovu aristokratickou či kosmopolitní orientaci.[813] Tu Karásek nejsilněji vyjádřil jazykovou internacionalizací svého jména, např. pofrancouzštěním na Georges de Lwowicz.[814] Podepisoval se tak pod svými dopisy a toto jméno si nechal vytisknout na některé navštívenky.

Po první světové válce začaly do jeho dopisů pronikat hovorové i nespisovné prvky a všednodenní tematika a rovněž neemotivní kultivovanou dikci vystřídala spontaneita a improvizace. Krásnou stavbu tak nahradila tříšť rozverných i trpkých, sebeironických i řevnivých poznámek. Ryzí estétské dialogy nově zastoupily prosté komentáře aktuálního dění v listech Wlastimilu Hofmanovi, v nichž líčil pražský výtvarný a sběratelský život, komentoval své sběratelské úspěchy a po založení Karáskovy galerie svého přítele zasvěcoval do jejího provozu. Neladnou skladbu všedních témat doplňovaly jeho vznícené, leckdy pateticky formulované umělecké či vlastenecké konfese, které však s ostatními pasážemi nejednou spíše kontrastovaly. V těchto dopisech také prudce (a mnohdy i silně expresivními výrazy) zavrhoval některé osoby, s nimiž se stýkal, například Emanuela Lešehrada nebo Vítězku Pihertovou.[815]

Tímto směrem se orientovala i Karáskova další korespondence a proměna korespondenčního stylu pak vygradovala především v dopisech ze druhé poloviny

[811] Srov. HELLMUTH-BRAUNER (ed.) 1941.

[812] Francouzsky a anglicky psal někdy také dedikace do svých knih. Například Arnoštu Procházkovi dedikoval *Ideje zítřku* anglicky („Dedicated to my friend Arnošt Procházka George Karásek. November 1898“ ZINK 1926: nestr.) a román *Mimo život* francouzsky („A Arnošt Procházka Hommage d'admiration profonde et de respectueuse amitié. Jiří Karásek. Prague janvier 1898“ ibid.: nestr.).

[813] Arthur Breisky napsal svůj první dopis Karáskovi údajně ve francouzštině – viz PODROUŽEK 1945: 66. K francouzštině v korespondenci srov. SLABÁKOVÁ 2002, LENDEROVÁ 2008: 83-87.

[814] Tento nejčastější překlad různě varioval a někdy své jméno rovněž polatinštil.

[815] „To potvora Pihrtka se schválně přihlásila do slepeckého tisku, lítá tam kvůli výstavě, ráda by byla mezi těmi, kdo budou „zavěšovati“, myslí, že přijedete na výstavu a že se na vás a na mne přilepí. Odporná štěnice, prosím, nepište jí nic. […] Lešetický řádí: dal si do všech gazet své podobizny, oslavné články, ale do sbírky prý nechce nikoho pustit, nechce, aby mu to lidé „očuchávali.“ To je povedený mecenáš, co? Nejhorší, že přitom diskredituje mou galerii, činí směšným i mne, stále se dovolává, že dělá „pro národ“ totéž, co já, až sbírku nikomu nedaruje, naopak, oženil se, aby sbírku zdědila jeho paní. A přitom je to 90% ohavných hadrů.“ Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi (LA PNP, fond Karáskova galerie)

čtyřicátých let, adresovaných Otto Girgalovi či Else Gollerové, které psal již těžce nemocný. V nich hořce, leč nikoliv tragicky a zpravidla i s černým humorem, glosoval svůj špatný zdravotní stav a své umělecké i společenské zneuznání. Ani z těchto dopisů však nevyprchala aristokratická hrdost. Například v čase svého poválečného materiálního strádání energicky odmítal možnou finanční pomoc, již zmiňovala Elsa Gollerová,[816] a potvrzoval tak své celoživotní hrdé sebevědomí aristokrata a umělce,[817] jemuž není nic „nesnesitelnějším, než soucit jeho bližních" (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 13), jak upozorňoval již Edvarda Klase.

3. 3. 4. Estetizace minulosti

Jak již bylo několikrát poznamenáno, Jiří Karásek ze Lvovic přetvářel obraz svého dosavadního života – podobně jako svým osobním vyprávěním – také vzpomínkovými statěmi. Přistupoval k němu jako k umělecké látce a nově jej formoval. Důsledně jej estetizoval a harmonizoval se svým dílem. Svému životu určil pevný řád: vyložil jej jako stálou cestu za uměleckým ideálem a ve svých vzpomínkových rekonstrukcích tento zřetel důsledně zohledňoval.

Ve svém vyprávění se snažil spojit detailní a globální hledisko a svou vyvstávající podobu i svou tvorbu kontextualizovat. Ostatně některá nadosobní témata (jako kulturní atmosféru konce století nebo cizí osud) častěji výslovně – v úvodních proklamacích či v názvech – nadřazoval čistě autobiografické látce.[818] Karásek ve svých článcích

[816] Např. „Bylo mi velmi milé, že jste se tak nečekaně objevila na mé „Rivieře" pod Petřínem, ale teď vám musím říci, přátelsky, ale se vším důrazem, že mi není zle, že žádných lázní nepotřebuji, že je mi trapno, mluviti o penězích, nemám jich sice přebytek (o to se postaral stát malou pensí), ale netrpím nouzi a od druhých lidí pomoci nepřijímám. Jsem příliš hrdý, nemohu za to, já jsem v celém životě od nikoho nic nevzal – a ještě jsem dal sbírku svých obrazů a rodinných památek zadarmo českému národu. Bude se mi jednou umírati lehce." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Else Gollerové ze dne 20. června 1946 (LA PNP, fond Gollerová, Elsa)

[817] V této době přijímal pouze obtížně dostupné potraviny (ovoce, zeleninu, mléko) a změnu svého jídelníčku, vynucenou onemocněním, často ironizoval. Jen s velkými výhradami přijal naturální pomoc Moravského kola spisovatelů a finanční dar tohoto sdružení přijal jen jako půjčku: „Potvrzuji, že jsem obdržel částku 2000 K zaslanou mi kolem 30. ledna t. r. a srdečně děkuji za tuto půjčku, jež mi usnadňuje dobu, kdy přestávají honoráře z novin – ale jak budu zase moci psáti, pošlu, dovolíte-li, v měsíčních splátkách, těch 2000 K vaší pokladně s díkem zpět pro potřebnější členy Moravského kola spisovatelů." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Václavu Prokůpkovi ze dne 5. února 1946 (fotokopie dopisu, LA PNP, fond Prokůpek, Václav)

[818] Například jako výchozí záměr vzpomínkového cyklu *Psychologické poznámky k poznání literární generace let devadesátých* určil seznámení nejmladší generace s *ovzduším* fin de siècle. Nesnažil se však tehdejší situaci nezaujatě analyzovat, ale podat individuální svědectví, které by čtenáři umožnilo nahlédnout do motivací a myšlení tehdejšího umělce a přiblížilo tehdejší spontánně fungující umělecké hnutí. V celém cyklu pak sledoval domácí modernistické dění ze své pozice, jsa současně svědkem, pozorovaným i vystavovaným. Uváděl tedy do reflektovaného období a současně utvářel svůj obraz, a to již od prvních vět, v nichž manifestoval své trvalé zaujetí přítomností a budoucností: „Necítím se ještě tak stár, abych obracel svůj zrak výlučně do minulosti. Naopak, mé zření je neustále obráceno spíše do

zachycoval, interpretoval a hodnotil nerůznější události, vyprávěl delší i kratší, své i cizí příběhy a nešetřil přitom detaily (jimiž mj. přibližoval tehdejší každodennost), představoval mnohé osobnosti a prostředí, vykládal svá díla a osvětloval okolnosti jejich vzniku a reprodukoval a korigoval cizí názory o sobě i o jiných. Ač je souhrn Karáskových vzpomínek komplexní, mnohostranný a polyfónní, vyvstává jeho osobní obraz zřetelně, a to nejen prostřednictvím vlastních zážitků a příběhů, zachycených fasád (např. popisu interiéru vlastního bytu nebo oblečení), delších sebereflexí a konfesí nebo drobnějších glos.[819] Druhotně jej zprostředkovávají jeho hodnocení a postoje a v neposlední řadě i formulace a kompozice jeho statí.

Jiří Karásek po sobě nezanechal svazek souvislých memoárů, ale několik desítek převážně časopisecky a novinově tištěných vzpomínkových statí, z nichž se většina týká literárního dění devadesátých let devatenáctého století. Soustavněji je Karásek začal psát ve druhé polovině dvacátých let (po smrti Arnošta Procházky) a z rozsáhlého celku příležitostných, samostatných článků vyvstávají tři celistvější soubory. Zbylé statě se v žádný souvislý cyklus nespojují, ale je možné je třídit například podle tématu nebo podle předpokládaného recepčního okruhu.[820]

První dva cykly vycházely na pokračování v *Rozpravách Aventina* v letech 1931 a 1932 a seznamovaly s domácím modernistickým hnutím konce století, resp. s jeho dekadentně symbolistním křídlem.[821] V jedenáctidílných *Psychologických poznámkách k poznání literární generace let devadesátých* se Karásek pokusil přiblížit *ovzduší* první poloviny devadesátých let, reflektovat koexistenci různých ideových proudů, přiblížit duchovní a estetické kořeny hnutí a určit svou úlohu v něm. Poukázal na vzájemnost modernistických snah ve všech oborech lidské činnosti (v umění, vědě i politice), na vzestup kriticismu a revolučnosti a na podíl mladého hnutí při osvobozování politického a uměleckého projevu. Na tento cyklus pak navázal pětatřicetidílnými *Počátky Moderní*

---

přítomnosti a budoucnosti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 11) Volbu svého individuálního hlediska také v průběhu vyprávění výslovně hájil: „Uvádím podrobnosti, jež se mohou zdáti leckomu malichernými. Ale umínil jsem si v těchto volných kapitolách vylíčiti dopodrobna a podle pravdy všechny okolnosti, za nichž jsem rostl jako básník a kritik.“ (ibid.: 45)

[819] Například v úvodní poznámce své posmrtné vzpomínky na Arnošta Procházku určené pro poslední číslo *Moderní revue* upozornil na svou apatii k osudovým ranám, kterou připomínal již v korespondenci z prvního desetiletí dvacátého století: „Ale nesl jsem v životě všechno, čeho nebylo lze odvrátiti, s rezignací, a tak píši i těchto několik nenáročných vzpomínek s klidem, pevně jsa přesvědčen, že Arnošt Procházka svou Moderní revuí vykonal čin, přes nějž nebude moci v budoucnu nikdy literární historie přejíti nevšímavě.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1924-1925: 15)

[820] Z celku se například významně profilují vzpomínkové statě reflektující Karáskovo bibliofilství a sběratelství.

[821] Předcházelo jim přibližně dvacet vzpomínek psaných dílem do *Rozprav* či jiných literárních časopisů (*Lumír*, *Literární rozhledy*), dílem do sběratelských a bibliofilských periodik (*Knihomol*, *Vitrinka*).

revue, v nichž čtenáře zevrubně seznamoval především s okolnostmi vzniku *Moderní revue* a jejím provozem a představoval autory z jejího okruhu, spolupracovníky i protichůdce a charakterizoval svůj poměr k nim.

Poslední soubor vzpomínkových statí tvoří dvacet článků, které vycházely v *Národní politice* na podzim a v zimě 1944.[822] Nebyl sice tak soudržný jako oba předcházející, vycházel bez souhrnného názvu a neměl zřejmě ani konkrétně vymezenou koncepci, nicméně převážně dodržovaný chronologický sled a dějová provázanost, resp. návaznost některých statí činí z těchto fejetonů poměrně jednotný celek.[823] Karásek zde poznovu – a tentokrát především prostřednictvím portrétů vybraných osobností – rekapituloval literární dění v devadesátých letech. Vedle přátel z družiny *Moderní revue* či z moravských literárních časopisů zde zachytil také některé protichůdce, především F. X. Šaldu, jehož negativně vyznívající obraz vyvolal prudkou, odmítavou reakci části čtenářstva, která Karáskovy texty reflektovala v souvislosti s nacistickým protišaldovským postojem a odmítla je jako „protinárodní". Pakliže nesouhlasně reagující čtenáři nezůstali v anonymitě[824] a Karásek z jejich ohlasu vycítil možnost dialogu, svůj postoj – korespondenčně – hájil; své stanovisko vysvětlil například Josefu Pokornému, a dokonce jej pozval k osobní návštěvě.[825]

Kratší statě, resp. jejich cykly, měly oproti tradičním pamětem[826] různé přednosti, jichž Karásek využíval. Umožnily mu například svobodněji zacházet s časem, tj. snadněji pomíjet při vyprávění některé události či období[827] a naopak podrobněji představovat jiné. V chronologicky komponovaných memoárech by takový selektivní přístup působil rušivě a na ony zamlčené fáze a vypuštěné události by spíše upozornil. S takovými memoáry by také mohly být snadno porovnávány jednotlivé časopisecké texty a odkryla by se jejich výrazná variantnost, která ovšem i tak vyvstávala.

---

[822] Tyto vzpomínkové fejetony přestaly vycházet na konci roku zřejmě kvůli Karáskově onemocnění.

[823] Této dvacítce předcházela *Vzpomínka na Zdenku Braunerovou*, která zde vyšla v dubnu.

[824] Např. dopis F. A. Schüllera Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 17. září 1944 či dopis J. K. [pisatel podepsán pouze monogramem] Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 15. října 1944 (vše LA PNP, fond Karáskova galerie). Srov. též komentář Františka Sekaniny k této situaci v jeho dopisu Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 12. listopadu 1944 (LA PNP, fond Karáskova galerie).

[825] „Vážený pane, udělal Jste mi velkou radost jak svým lístkem – tak jeho obsahem. Jsem tolik rád, že nejste tak nějak až za hrob zaujatý – a že máte onu vlastnost, která nebývá častá u lidí Vašeho krásného věku – pružnost myšlení v dobrém smyslu slova – a že přiznáte i tu event. názorovou revizi, kterou si provádíme buď sami postupem doby a odstupem – anebo čas sám po nás a bez nás." Dopis Josefa Pokorného Jiřímu Karáskovi ze Lvovic ze dne 9. ledna 1945 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[826] V nakladatelské smlouvě Karáska a Štorcha-Mariena z roku 1943 (na chystané poválečné spisy) jsou ovšem do autorových plánovaných spisů zařazeny dva vzpomínkové svazky, které se zřejmě měly opírat o časopisecky tištěné statě: „11. Vzpomínky na Moderní revui., 12. Vzpomínky na umělce let devadesátých." Nakladatelská smlouva mezi Jiřím Karáskem ze Lvovic a Otakarem Štorchem-Marienem z roku 1943 (LA PNP, fond Aventinum)

[827] Méně podrobně se věnoval prvnímu desetiletí a zcela vypustil například aféru anonymních dopisů.

Protože Karásek ve svých článcích zachytil řadu událostí, jejichž účastníci již většinou nežili,[828] nemusel se při svém vyprávění ohlížet na případnou kontrolu pamětníků[829] a omezovat se dodržováním historické pravdivosti, a některé události, resp. údaje a výklady tedy pozměňoval v souladu se svými stylizačními záměry. Při těchto korekturách minulosti ovšem nebyl důsledný a mnoho informací – při opakovaném líčení týchž příběhů – uváděl rozdílně. Vzhledem k soustředění prvního většího množství těchto časopiseckých vzpomínek do nedlouhého období let 1925 až 1932 tato zarážející vysoká míra rozpornosti Karáskových tvrzení vyvolává otázku, zda nemohl s tímto prvkem počítat a nechtěl tak manifestovat svou nezávislost na prožitém či zdůraznit svou přezíravost k snadné odhalitelnosti těchto proměn, resp. signalizovat tak fikční povahu svého vyprávění.[830]

Ve vzpomínkové stati také lépe vyznívaly drobné epizody či anekdoty, poutající čtenářskou pozornost a zatraktivňující obraz estétova života. Zatímco by v delším souvislém memoárovém spisu mohly tyto příběhy snadno splynout s ústřední vyprávěcí linií a být čteny (a zapomenuty) jen jako ozvláštňující detaily, v kratším textu se ocitly v exponovanějším, ústředním postavení. Celek se drolil na jednotlivé příběhy a pozornost čtenářů se upírala přímo na ně. Karásek právě poutavé epizody, jimiž představoval i své vztahy s různými osobnostmi, vyzdvihoval a z civilního života ponechával většinou jen obrysy (překonávané krizové souvislosti[831]). Z utvářeného obrazu osobního života se tak vytrácel případný banální stereotyp a nabýval podoby sledu zajímavých příběhů a událostí.[832] Díky globálnímu hledisku se však představa o

[828] Z původního jádra okruhu *Moderní revue*, jehož se vzpomínky týkaly, se třicátých let dožili jen Hugo Kosterka a Stanislav Kostka Neumann a na jejich samém počátku zemřel Viktor Dyk. Mezi dalšími přeživšími spolupracovníky byl například Karel Engelmüller, dočasný spolupracovník a recenzent, nebo básník Bohuslav Knoesl.

[829] U některých zaznamenaných událostí Karásek také zdůrazňoval jejich neveřejnost, poukazoval, že o nich věděli jen jejich účastníci, například o Karáskově redakci třetího čísla *Moderní revue* měl vědět jen Karásek a Procházka, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 98-99.

[830] Různé informace se v Karáskových vzpomínkách lišily. Psal je totiž jednak s ohledem na konkrétní publikum (jehož předpokládanému očekávání se snažil svůj obraz přizpůsobit a upevnit svou pozici v daném prostředí) a vedle toho se postupně snažil co nejvíce individualizovat svou pozici v českém literárním světě a emancipovat se od přisuzovaných vlivů.

[831] O své rodině i o zaměstnání psal jen ojediněle a většinou jen stručně. Výjimečně podrobné jsou například vyprávění o Karáskových cestách s vlakovou poštou.

[832] V obrazu Karáskova života tak například utkvěla zajímavá vyprávění o nočních toulkách s Jakubem Arbesem nebo o prvním večeru v Mahabharatě či o přípravách některých knih z edice Knihovna Moderní revue. Přátelství s různými souputníky (např. s Neumannem) pak reprezentovala mozaika delších i kratších zážitků. V tom odpovídá Karáskovo vzpomínání dandyovskému rozbíjení celku života do anekdot, které důsledněji maskují soukromé, přirozené vrstvy dandyho života: „Dandysmus dosahuje svých vrcholů v anekdotách, v rozličných „vzpomínkách současníků“ skýtajících někdy pozorovateli (čtenáři) potřebnou iluzi vnější jednolitosti, jednotnosti osobního působení. Anekdota, historka jakožto

celku neztrácela a kontext se postupně utvářel právě prostřednictvím těchto kratších vyprávění.

Karásek svůj život estetizoval také rafinovanou stavbou některých významných příběhů a událostí a zdůrazněným zamlčováním některých motivů.

Propracovanou strukturu má například vzpomínka na Karla Hlaváčka v cyklu *Počátky Moderní revue*. Protože je tento cyklus veden chronologicky, je také Karáskův vztah s Hlaváčkem reflektován postupně, v širokém epickém kontextu, nikoliv soustředěně, na jednom místě. Z celku ovšem vyvstává díky své kompozici,[833] která signalizuje jeho fikční povahu,[834] již prozrazují různé anachronismy a mystifikace.[835]

---

tresť životního postoje vyzařuje pózu se silou, jíž v rozptýlené všednosti nikdy nedosáhneme." (STANĚK 2005: 115)

[833] Toto Karáskovo vyprávění je především zřetelně rámcováno. Příběh sám ohraničují dva texty: Hlaváčkův dopis Karáskovi s přiloženými básněmi (Karásek vylíčil svůj první dojem z této zásilky jako silnou niternou rezonanci, u níž zmínil i prvek zániku, který předznamenává okolnosti druhého textu: „Cítil jsem, že ke mně mluví z nich příští básník. […] Z dopisu ovanula mne jako hřbitovní vůně nebo jako vůně vadnoucích mimóz." KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 71) a Karáskova kritika *Mstivé kantilény* napsaná krátce před Hlaváčkovou smrtí.

Ještě významnějším rámcem jsou scény rozchodů obou básníků po jejich první a poslední schůzce.

V příběhu se osobně se seznámili až na jedné redakční schůzce v kavárně Bellevue a toto setkání přineslo Karáskovi rozčarování: zarazila jej Hlaváčkova suverénnost a *žárlil* na Procházkovo a Hlaváčkovo porozumění si. Karásek podrobně vylíčil svůj rozchod s Hlaváčkem po této schůzce jako rozpornými emocemi nabitou, nicméně chladnou roztržku: po mlčenlivé chůzi a několika Hlaváčkových lichotivých slovech Karásek naznačuje svou trpkost ze schůzky: „Řekl jsem dosti zhurta, že myslím, že jsem jej zklamal. Že se mi zdálo v kavárně, jako by mne podceňoval a jako by byla Moderní revue reprezentována pouze Arnoštem Procházkou. […] Pokládal jsem se za dobrého genia Moderní revue. […] Nelíbila se mi také, mám-li býti upřímný, tehdy smělost Hlaváčkova. Pokládal jsem se totiž za staršího literáta; ne věkem, neboť mezi Hlaváčkem a mnou byl rozdíl věku pouze dvě leta, ale proto, že jsem již měl knihu veršů za sebou a také slušnou kritickou kampaň. […] šel jsem klidně Divadelní ulicí, ale než jsem zašel za roh, něco mne nutkalo, abych se ohlédl. A spatřil jsem Hlaváčka, že stojí u Národního divadla a že se dívá do ulice za mnou. […] Přemýšlel jsem o tajemství sbližování duší, vzpomínal jsem na svého vídeňského přítele, jenž mne uchvátil tak snadno, a na Karla Hlaváčka, jenž mne přes všechny sympatie, jež jsem k němu mohl chovati, rázem odpuzuje." (ibid.: 165)

Naposledy se setkali na Hlaváčkovo přání opět v Bellevue. Karásek líčením jejich rozchodu variuje citovanou scénu jejich prvního rozloučení a rámcuje tím celou historii jejich osobního přátelství: tentokrát chladný Karásek stojí a sleduje smutného, *shrbeného* Hlaváčka, jak odchází směrem k Libni: „Čekal jsem, že se ohlédne Hlaváček, dívám-li se za ním. A tak se skutečně také stalo. Na rohu Poříče se Hlaváček zastavil a obrátil se směrem k Prašné bráně. Viděl jsem zřetelně do jeho tváře, a jak sňal klobouk k poslednímu pozdravu, zahlédl jsem jeho krásné kučeravé vlasy. Opětoval jsem poslední jeho pozdrav a pak jsem šel domů, přemýšleje cestou, jak je divné toto potkávání duší a – zase jejich rozchod." (ibid.: 179)

[834] Srov. také starší verzi vyprávění o Hlaváčkovi a Moderní revui ve *Vzpomínkách na počátky Moderní revue* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930c: 317).

[835] Jedním z anachronismů je například nesoulad mezi vznikem Hlaváčkovy básně *Návštěva* a Karáskovým tvrzením, že ji Hlaváček napsal pod vlivem návštěvy v jeho bytě, k níž mělo dojít ve druhé polovině roku 1896. Báseň však vyšla již 1. prosince 1894 v *Nivě*. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 169. To rovněž naznačuje možnost dřívějšího osobního seznámení Karáska a Hlaváčka, tj. ještě před společnou schůzkou celé družiny v Bellevue (viz dále). Tato verslibristická báseň variuje motivy Karáskových *Zazděných oken*. Lyrický subjekt se identifikuje s opuštěnou stavbou („Jsem uzamčený pavilon v dnech slavné návštěvy […]" HLAVÁČEK 1894-1895: 54) v prostoru zmaru („Snad po věky už obrůstal mě bolehlav, / (neb když ho požali, byl prý ho celý stoh, / že spálil všecku vegetaci ostrým dýmem svým) […]" ibid.: 54), který se ze svého „zaklení" vysvobozuje *slavnou návštěvou*, jejíž přítomnost oživuje estétský interiér plný rekvizit známých například z Karáskových mallarméovských

Karásek zde nevylíčil skutečnou historii jejich vztahu, ale pokusil se jeho podstatu (ať již skutečnou, nebo fiktivní) přiblížit symbolickým „imaginárním portrétem“, příběhem přibližování a vzdalování dvou básníků, jejichž niterná podobnost[836] je k sobě poutá a současně toho silnějšího, jímž je v tomto příběhu právě Karásek, odpuzuje. Některými epizodami také posílil iniciační dimenzi jejich přátelství: sám v něm zaujal iniciátora, který Hlaváčka zasvětil do básnické tvorby. Zatímco Procházka básně mladého lyrika zcela zavrhl, Karásek jej od počátku povzbuzoval k vytrvalosti, otiskl v *Moderní revui* jeho báseň *Impromptu*, později jej prostřednictvím vlastních překladů[837] seznámil s francouzskou dekadentně symbolistní poezií a pomohl mu s výběrem básní do sbírky *Pozdě k ránu*.[838]

---

básní v próze, jimž se blíží také využitými rytmizačními prvky (refrén, opakování…): „Už klíče chrastí ve dveřích… / sklo zrcadel se budí z těžkých snů / a vyjeveným pohledem se snaží chytit nejjemnější hyb / (jenž při vstoupení objeví se Vaším obrysem) / o rámce zrudlých zlat a plyší pobledlých / Už klíče chrastí ve dveřích… / Bizarní hrdla majolik, v dně jejichž vzácné vůně spí, / se chvějí touhou vydechnout je, třeba věkem zetlelé… / (vždyť Vy je máte vášnivě tak rád!) / A zašlý email na kývadle hodin nástěnných / se chvěje touhou rozhoupnout se v neslyšeném nápřahu / a prorazit to ticho ustydlé v kout nejzazší / a dohrát slední akord Chopinova adagio, / jež strojek nedohrál tak dávno, dávno již…“ (ibid.: 54) Báseň, již Hlaváček Karáskovi dedikoval, ovšem nemusí být vykládána jako reflexe reálné návštěvy mladého básníka u svého zasvětitele, ale také jako odraz vlastního básnického procitnutí, na němž se – coby inspirační zdroj – podílelo sugestivní Mistrovo dílo, tedy *Zazděná okna*, jak je intertextově naznačeno. Karásek interpretuje tuto báseň důsledně jako ohlas návštěvy a dokládá to mj. Hlaváčkovým nadšením pro Karáskovy rodinné hodiny. V básni je ovšem využito motivu hodin nástěnných, nikoliv stojacích, které Karásek oněmi rodinnými mínil. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 169

[836] Na svou a Hlaváčkovu niternou příbuznost upozorňoval Karásek opakovaně a nejednou ji stupňoval až k (částečné) identifikaci, resp. dvojnictví. Obdoby lze nalézt v obrazech jejich životů (např. po přísných Procházkových kritikách jejich raných děl se oba dočasně odmlčeli, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 20, 27), či v aristokratické stylizaci, jíž oba překonávali svůj proletářský původ. Poutala je také společná tvorba: Karásek přímo upozornil na Hlaváčkův esej *Pařížská nároží*, který podle něj obsahuje rozsáhlé citace z jeho nepublikovaných textů, jež Hlaváčkovi poskytl (Hlaváček prý původně chtěl Karáska označit za spoluautora, ale ten to odmítl, viz ibid.: 177-178), podobně vyznívá i Karáskův důraz na vlastní vliv na Hlaváčkův básnický vývoj, zdůrazňovaný – vedle dále zmíněného – také v polemice o původu Hlaváčkových *Žalmů*, srov. KOVAŘÍK 2003: 72-83.

Iluzi své identifikace s Hlaváčkem navodil i historkou o původu Štursovy busty Karla Hlaváčka, kterou vložil do své starší vzpomínky na tohoto sochaře (z roku 1927). Štursa, který Hlaváčka osobně neznal, se prý při tvorbě jeho busty, inspiroval mimickým gestem, jímž Karásek – při rozmluvě s ním – mimoděk napodobil Hlaváčkův výraz, jímž tento kdysi reagoval na Karáskovo vyprávění některých pasáží budoucího *Románu Manfreda Macmillena*: „Říkal jsem mu, že jsem doprovázel Hlaváčka kdysi až k Invalidovně a že jsme si povídali všelijaké strašidelné historie, já pak že jsem mu v té odlehlé pustině vypravoval cosi, co bylo pozdějším zárodkem k posledním scénám Manfreda Macmillena. Hlaváček že vytřeštil oči a měl zvláštní výraz v obličeji. Napodobil jsem bezděčně výraz Hlaváčkův, a Štursa vzkřikl: „Již to mám.“ Také opravdu pojal koncepci Hlaváčkova portretu, jak ji uskutečnil v tom mistrném portretu, jenž sám pracně a mohutně vysekal z nepoddajného francouzského vápence.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 215)

[837] Karásek přímo tvrdí, že Hlaváček francouzsky neuměl, což ovšem není pravda: „Již před sblížením s okruhem časopisu Moderní revue se však Hlaváček pokoušel i o překlady. Například v létě 1894 poslal Svatopluku Čechovi svůj překlad sbírky Le pélerin passionné Jeana Moréase. V době sokolského sletu v roce 1895 byl také oficiálním průvodcem výpravy francouzských gymnastů. Později byl vybrán do sokolské delegace, který měla navštívit Arras; prý tehdy plánoval i návštěvu Paříže, smrt mu však zabránila záměr uskutečnit.“ (URBAN 2002a: 26)

[838] „Při druhé návštěvě jsme probrali s Hlaváčkem jeho knihu Pozdě k ránu. Všechny začáteční pokusy odložil Hlaváček definitivně a se srdcem tím lehčím, poněvadž v posledních dnech napsal zase řadu

Toto velké intimní drama Karásek explicitně polarizoval svým (současně probíhajícím) vztahem s tajemným *vídeňským přítelem*, zvýznamňuje přitom podrobně prokreslený kontrast mezi pražským a vídeňským prostředím jako svár dvou rozdílných životních pojetí.

Právě jméno, totožnost (a tedy i existence jako taková) vídeňského přítele je v Karáskových vzpomínkových statích tím nejvystaveněji zamlčeným.[839]

Karásek tímto mlčením vnesl do obrazu svého života záhadu, jíž jej důsledněji sblížil se svým literárním dílem. Světem Karáskových vzpomínkových statí tak prochází záhadná, mnohotvárná postava nepojmenovaného vídeňského přítele, díky své anonymitě a proměnlivostem v charakteristikách spolehlivě neidentifikovatelná a eventuelně ztotožnitelná s některými dalšími bezejmennými a neurčitelnými přáteli v Karáskových vzpomínkách, korespondenci i literárním díle (např. s *berlínským přítelem*,[840] s přítelem, který mu v březnu 1905 poslal květiny,[841] nebo se zesnulým přítelem, jemuž věnoval báseň *Romance o mrtvém příteli*[842]).

Karásek jej poprvé zmínil a charakterizoval v článku o své románové trilogii *Romány tří mágů*, v němž jej označil za jejího inspirátora a za předobraz některých postav (*mágů* Manfreda, Marcela a Adriana[843]). V jiných vzpomínkách pak jeho obraz prohloubil a – spolu s okolnostmi a průběhem jejich přátelství – zvarioval. Představil jej jako výjimečného německého aristokrata (v diplomatických službách) žijícího jen pro krásu a umění a obklopujícího se výhradně *skvělými* lidmi, s nímž se seznámil v čase svých služebních cest s vlakovou poštou do Vídně.[844] Jejich přátelství bylo podle Karáska

---

nových básní, a z těch jsme společně vybrali větší počet, takže kniha, když jsme ji v definitivní úpravě odevzdávali Arnoštu Procházkovi, činila na Arnošta dojem úplně nové knihy.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 172-173)

[839] Obdobně Karásek v mnoha vzpomínkách (především v těch, které v polovině čtyřicátých let otiskoval v *Národní politice*) psal o Šaldovi, aniž by jej jmenoval, označuje jej různými opisy zpravidla obsahujícími slovo *nepřítel* (např. *náš úhlavní nepřítel*, KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 163); ze souvislostí je však Šalda rozeznatelný. Zamlčení jména zde současně vyjadřovalo opovržení a navozovalo představu bezvýznamnosti tohoto člověka, člověka beze jména (což v Šaldově případě mohlo odkazovat k jeho „pseudonymové“ aféře).

[840] Rovněž nepojmenovaný *přítel berlínský*, Karáskem zmíněný ve *Vzpomínce na Stanislava Przybyszewského*, jej upozornil na mladé literární hnutí v Německu a seznámil jej s Przybyszewského *Totenmesse*.

[841] Viz KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 37.

[842] Viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 84.

[843] „Manfred-Marcel-Adrian je vzat ze skutečnosti, stejně jako jinoši, vstupující v jeho dráhu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 207)

[844] „Vešel můj život v letech devadesátých, kdy jsem se shodou různých okolností ocitával velmi často ve Vídni a upadal tam – zase shodou různých okolností, ale nikterak se škodou pro svůj umělecký vzrůst – v ovzduší vídeňské aristokracie, naparfémované různými „neřestnostmi“. Náhoda mi přála poznati Manfreda, člena starobylého rodu, zasazeného v milieu, nad něž nebylo umělecky lákavějšího. [...]

hlubokým estétským svazkem a skončil až s přítelovým odjezdem za diplomatickými povinnostmi do Orientu. Poté se již nikdy nesetkali a přítel nečetl žádný z románů Karáskovy trilogie. Údajně zemřel na začátku dvacátých let.

Karásek jejich přátelství nejpodrobněji popsal ve vzpomínkovém cyklu *Počátky Moderní revue*. Seznámili se prý náhodou roku 1896 v letní restauraci v Prátru, kde jej tento záhadný muž oslovil a po přátelském rozhovoru pozval k sobě na návštěvu: „Krásný muž neurčitého věku byl potomek českého hraběcího rodu, slavného v dějinách Rakouska, a když jsem přišel do jeho pokoje ve vídeňském paláci, nalezl jsem tam v jeho knihovně nejvzácnější dekadentní literaturu. Na psacím stole měl portrét Oscara Wilda a ukazoval mi i dopis tohoto nejdražšího mi básníka, který obdržel, když vyjádřil jednou svou lásku k poeziím Oscara Wilda. Poznal jsem pak časem i ostatní krásné komnaty památného paláce a popsal jsem jej ve svém Románu Manfreda Macmillena." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 148-149)

Vídeňský přítel v tomto vyprávění přebírá zasvětitelskou úlohu Procházkovu. Karáskovi prý důkladněji přiblížil dekadentně symbolistní literaturu, seznámil jej s řadou jemu dosud neznámých děl a osobně jej uvedl mezi vídeňské modernisty a poodkryl mu i zákulisí dvorského prostředí.[845] Při četných návštěvách vídeňských galerií jej také učil hlouběji rozumět výtvarným dílům.[846] Šel mu příkladem při utváření vlastního životního stylu, vzbudil jeho zájem o módu a podle dalších vzpomínek jej také podnítil ke sběratelství[847] a k bibliofilství.[848] Na jeho výzvu také Karásek napsal *Legendu o melancholickém princi*, inspirovanou osobností Ludvíka II. Bavorského, jehož byl vídeňský přítel ctitelem. Vídeňský přítel mu dokonce nabídl, aby odešel z úřadu a odstěhoval se k němu do Vídně, ale Karásek v Praze – především kvůli své matce – zůstal.

---

velikého umělce života, německého vynikajícího diplomata, jenž shromažďoval kolem sebe skvělé společnosti, kde vše napojeno bylo krásou a duchem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 207-208)

[845] „Byl přítelem nejen Lorisovým (pozdější Hugo z Hofmannsthalu), ale i Leopolda Andriana […]. Poznal jsem také já mnohé básníky tehdejší Vídně, poznal jsem i bohémy jako Petra Altenberga, všichni byli zajímaví srdeční, a vstoupil jsem i do blízkosti krásného člověka a velikého estéta, knížete Filipa Eulenburga. Chodil jsem s přítelem ve stopách záhadné císařovny Alžběty, vnikl jsem jeho protekcí do její soukromé manéže, kde denně samotna jezdila na koni, a jako osobní neštěstí jsem pojímal atentát na ni […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 150-151) Srov. též zmínku v pozdější vzpomínkové stati *Moderní revue a říšská literatura*: „Ve Vídni jsem získal pro naši revui příspěvek Christomanna, předčitatele a přítele císařovny Alžběty, pro nějž jsem napsal sonet o tragické smrti této panovnice." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1939c: 4)

[846] „Dovedl mi vyhledati v galeriích nepovšimnutá díla méně známých mistrů a objevoval mi krásy, které neviděl zrak obyčejného znalce." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 149)

[847] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 248.

[848] „Co je bibliofilství, poznal jsem teprve ve Vídni u přítele, jenž sbíral první vydání francouzských a německých básníků v krásných edicích a byl ctitelem soudobých symbolistů a dekadentů." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 225)

Variantnost obrazu vídeňského přítele spolu s některými anachronismy, které se v jeho charakteristice vyskytují,[849] prozrazuje jeho fikčnost, což ovšem nevylučuje možnou existenci jeho částečného předobrazu. Tato figura ovšem především vtěluje vedle Karáskova ideálu duchovního přátelství také estétský ideál krásného života a vedle toho i krásu fikce, umělecké lži, již také signalizuje zmínka o Oscaru Wildeovi[850] spolu s poznámkou: „Můj přítel uměl z neskutečného vytvářeti skutečné a skutečnost dovedl odvrhovati tak lehce, že se zdála neskutečností." (ibid.: 149)

Vztah s vídeňským přítelem rovněž předznamenává nové desetiletí s Karáskovou emancipací od okruhu *Moderní revue* i od Procházkova vlivu a s formulováním estetistních koncepcí v krizovém domácím kontextu. Karásek tuto distanci explicitně zdůrazňuje při srovnání kosmopolitní a anonymní Vídně,[851] v níž je možné žít svobodně a zcela se oddat i fikci, s provinčním pražským prostředím, s nímž mu splývá i společenství tamní umělecké moderny. Oba světy i životní koncepce v Karáskově líčení také příznačně odděluje náročná cesta vlakem vyplněná tříděním poštovních zásilek, která svou uzavřeností, smyslovou ošklivostí a neestetickou společností zhutňuje shledávanou poddanost a nesvobodu českého světa (viz ibid.: 146).

Galerii „tajemných postav" Karáskových vzpomínkových statí doplňují další bezejmenní zasvětitelé. V článku *Prozatímní divadlo* z roku 1939 Karásek upozornil na německého herce, který jej coby chlapce vodil do divadla,[852] a v posmrtné vzpomínce na Stanisława Przybyszewského vzpomněl rovněž gdaňského židovského učence,

---

[849] Nejvýraznějším anachronismem je vyprávění o vlivu vídeňského přítele na Karáskovo, potažmo Procházkovo bibliofilství, na jehož počátku měla být Karáskova objednávka tisku *Litanies de la Rose* Remyho de Gourmont, jehož poetika prý proměnila Procházkův estetický názor – odvrátila jej od naturalismu. Vzhledem k tomu, že k vídeňským cestám mělo docházet až po roce 1896, kdy již dva roky vycházela *Moderní revue*, lze tento Karáskův údaj vyvrátit. Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 225-226. Srov. také Karáskův doslov k *Rouhavému růženci* (KARÁSEK ZE LVOVIC 1928b).

[850] Té ovšem může být současně rozuměno jako (homo)erotickému signálu. Srov. PUTNA 2000b, VOJVODÍK 2010.

[851] „Přiznám se, že měla Vídeň na mne rozhodující vliv a že mne změnila od základu. Byl jsem jí jako pohlcen. Zdálo se mi, že žiji pouze ve Vídni a do Prahy že si jezdím jen odpočinouti a nabrati sil. Vídeň vysilovala, ale dávala mi umělecky všechno. Nikdy bych byl nenapsal takovou pohlavním fosforem žhoucí báseň, jako jsou Zelené oči inspirované ve Vídni. Odcizoval jsem se však tímto způsobem ovzduší Moderní revue, v němž tkvělo pro mne cosi z ovzduší malého města, v němž měly důležitost nízké útoky nepřátel stejně jako donášené malicherné klepy. Nyní jsem se nezajímal o nikoho z literárního světa. Připadali mi všichni cizími a nebudili můj zájem. Ten byl jinde, v kulturním ovzduší Vídně, v dráždivé smyslnosti, v bohatosti a sytosti životních dojmů." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 166)

[852] „Pisatel těchto řádků měl štěstí, jako dítě, prožíti v něm večer, když se hrál „Malý vévoda" se sl. Laušmanovou v titulní úloze. Byl to německý herec, později v cizině tragicky skončivší, jenž si dítě oblíbil a bral je s sebou nejen do Stavovského divadla na německé opery, ale vzal je jednou také do divadla českého, do Prozatímního, a tím uchoval dítěti vzpomínku na celý život. Dítě nevidělo stísněnosti divadelního prostoru, bylo oslněno nádherou hlediště a oslepeno blýskavými, chvějivými světly plynu, jenž nejen svítil, ale také oteploval ovzduší, dnes bychom řekli, k udušení nesnesitelně." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1939e: 1)

s nímž jej Przybyszewski seznámil a který mu zprostředkoval řadu cenných informací, jichž využil při psaní *Ganymeda*.[853]

Zdůrazněné mlčení ve vzpomínkových statích souzní také s Karáskovým postojem k dokumentům a pramenům, jejž sám právě ve vzpomínkách nejednou připomínal a o němž vypovídá i stav jeho pozůstalosti. Karásek si uvědomoval, že budoucí poznání všeho uplynulého se nebude odvíjet jen od jeho memoárové interpretace, ale rovněž od stavu a obsahu „archivu", uchovávajícího zlomky minulosti, s nímž budou pozdějšími vykladači zapsané vzpomínky konfrontovány. Selekcí pramenů může být posílena věrohodnost vyprávěné fikce a takto změněný (a „verifikovaný") obraz se může stát součástí historie. Karásek významně redukoval svůj osobní archiv, v němž například chybějí rukopisy vlastních děl a veškerá přijatá korespondence z devadesátých let (a výběrově i z let pozdějších), a množství *intimních* dokumentů, které zničit nestačil, dodatečně odsoudil k likvidaci: na různých místech prostor Karáskovy galerie v Tyršově domě byly 20. března 1951 při prohlídce zaměřené na identifikaci Karáskovy osobní pozůstalosti nenáležící do fondu galerie objeveny vedle rukopisů, štočků či řádů také krabice a obálky, z nichž některé byly opatřeny nápisy „Intimní nečíst!" či „Intimní, neotvírat!", které byly zřejmě předány dědičce Marii Lipanské, básníkově neteři.[854] Ty jsou doposud nezvěstné.

Ve vzpomínkových statích Karásek často zdůrazňoval, že mnohé ze svých rukopisů i přijatých dopisů spálil[855] a že sám pociťoval nechuť korespondovat.[856] Od devadesátých

[853] „Vyprávěl jsem mu [tj. Przybyszewskému] o svém Ganymedovi, v němž jest problém pražského golema, zašli jsme spolu na židovský hřbitov, kde se děj odehrává a prohlíželi náhrobek velikého rabína. Przybyszewského má práce interesovala a seznámil mě s židovským učencem, žijícím v Gdańsku, jenž mi poskytl celou řadu detailů v literatuře neznámých." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1927-1928b: 70) Srov. „Przybyszewski wrote to Karásek again in July 1923, after sending him „theoretical and practical kabbala". In the meantime, Przybyszewski had spoken with his own tutor in Gdańsk, a certain „Meister Blum", who now turned to Karásek and gave him further instructions about *kabbala*." (LISHAUGEN 2008: 87)

[854] Srov. *Zápis o prohlídce Karáskovy galerie* a *Zápis o prohlídce psacího stolu a starožitného sekretáře v tzv. grafickém kabinetu Karáskovy galerie* (LA PNP, fond Karáskova galerie). Ve druhém z dokumentů je např. uvedeno: „3. čtyři krabice s osobní korespondencí. 4. jeden papírový sáček s osobní korespondencí. Sáček a jedna z krabic označeny nápisem - Intimní, nečíst! – […] 5. tři krabice s korespondencí. Na krabicích položen byl papír s nápisem – Intimní, neotvírat!"

[855] Motiv pálení korespondence a dalších písemností se v Karáskově korespondenci objevuje již v jeho nejstarších dochovaných dopisech, např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 15.

[856] „Přiznávám se, že již tehdy [tj. v devadesátých letech] jsem byl stižen zvláštním, až chorobným odporem k jakémukoliv dopisování. Vymiňoval jsem si proto, aby redakční korespondenci obstarával Procházka sám, jenž to dovedl činiti stručným, řekl bych až úředním slohem." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 72)

letech tak činil údajně o každé silvestrovské noci,[857] čemuž ovšem odporuje množství dochované korespondence i tvrzení v úvodu k edici dopisů Karla Hlaváčka Marii Balounové z roku 1926, v němž podotknul, že dopisy, které mu Hlaváček posílal, dosud vlastní a jsou určeny ke spálení po jeho smrti.[858] Za první světové války – v čase možných domácích prohlídek – prý také spálil uchované dopisy od některých adresátů (T. G. Masaryk, Rudolf Medek)[859] a řadu dalších korespondencí zřejmě spálil v posledních letech svého života.[860]

Pálení písemností je výrazem rozhodné revize obrazu minulosti a prostředkem jeho stylizace, při níž je vše nesouladné s představou adekvátního života odstraněno. Zprostředkovávají-li život jeho budoucím pozorovatelům texty, pak je jejich selekce a redukce možností nenápadné, nicméně významné retuše, záměrné deformace tohoto obrazu. Vystavená záměrnost tohoto přetvoření pak opět vnáší do celkového obrazu života nejistotu a zastírá jeho přehlednost. Zachované výjevy pozbývají jednoznačnosti, kontext vyjevuje svou neúplnost a samovolně jej zaplňují bílá místa, teritoria tajemství a pochyb, dynamizující a dramatizující jasnou životní cestu dané osobnosti.

Jiří Karásek se ve vzpomínkách také stylizoval do prokletého básníka.[861] Zdůrazňoval, že jej jeho nestranný kriticismus a tvůrčí nezávislost, vzdalovaly oficiálním kruhům.

---

[857] „V nestřežené chvilce jsem tedy přátelům uprchl a ubíral jsem se domů, abych doslavil Silvestra, jak činím každoročně: pálením zbytečných rukopisů a nahromaděných dopisů za minulý rok…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 113)

[858] „Mám v zásuvce svého stolu svazeček zežloutlých dopisů, určených, aby byly spáleny po mé smrti. Jejich pisatelem je týž Karel Hlaváček. Scházel v nich první dopis, jehož Hlaváček neodeslal, a ten mi odevzdala, téměř třicet let po smrti mého přítele, slečna Marie Balounová a doplnila tak kolekci těchto podivných dopisů… podivných proto, že se v nich jeví Hlaváček jiným, než v dopisech ke své milence. Stylizoval je Hlaváček pro mne, jako svého času svou báseň „Návštěva“, mně věnovanou? Hlaváček byl náladový, a vím, když vešel do mého pokoje, že si vždy přál, abych mu spouštěl oba menuety zlacených, rodinných hodin, jež dnes v galerii v Tyršově domě melancholicky se dívají se starého prádelníku na podstavec, na němž se chmuří busta Hlaváčkova od Štursy…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1926e: 9-10)

[859] „[…] za války, kdy hrozila stále „Moderní revui“, pro její válečné „nadšení“, policejní prohlídka, a kdy bylo možno očekávati, že nenajde-li se něco u Arnošta Procházky, půjde to policie hledati ke mně, spálil jsem část svého vlastního archivu, a tak bohužel zničen byl vedle dopisů Rudolfa Medka, zatykačem stíhaného vlastizrádce, i dopis T. G. Masaryka, což je veliká ztráta, neboť dopis byl dokumentární.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1927-1928a: 4)

[860] „[…] většinou jsem celý den sám a pak se probírám starými papíry a myslím, kolik jsem chtěl ještě napsati básní, próz a kritik, črtal jsem si myšlenky, ale teď to všechno ničím. Jednou mi řekl někdo: „Šalda, to byl váš nehorší nepřítel-kritik!“ „Mýlíte se,“ odvětil jsem. „Ten nejhorší nepřítel-kritik sedí ve mně.“ A opravdu! Nejsem s ničím spokojen, co jsem napsal, je mi hrůzou čísti staré své knihy – a nové? další? Skepse a otrávenost nutí mne, abych buď mlčel, aneb to nové, co přece napíši, hodil do kamen.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Josefu Müldnerovi ze dne 24. února 1946 (LA PNP, fond Müldner, Josef) Tento motiv se objevuje i u dalších osobností, např. u Otokara Březiny (srov. JECH 2001: 104, 219).

[861] Nejednou toho dosahoval pozměňováním skutečnosti. Například roku 1930 v rozhovoru se Závadou tvrdil, že o něm dosud nevyšla žádná souborná studie, zatímco jedna taková od Jetřicha Lipanského vyšla roku 1929 dokonce knižně. Jindy tvrdil, že nikdo nerecenzoval jeho román *Scarabeus*, ačkoliv o něm podrobně pojednal například Karel Sezima v *Lumíru*. A v článku *Příspěvek k počátkům mé básnické tvorby* několikrát zdůraznil, že konfiskaci *Sodomy* měl vyvolat článek, který o ní vyšel v *Rozhledech*, ale dotčený Krejčího text vyšel až po konfiskaci.

Opakovaně upozorňoval, že si svými nekompromisními kritikami v první polovině devadesátých let znepřátelil řadu osobností z předchozí generace i svých vrstevníků[862] a následky jej provázejí celý život: „[…] nebylo více nenáviděné osobnosti v literatuře, než jsem byl já, a následky pomstychtivosti různých uražených „veličin" trvají až podnes." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926a: 70) Vždy přitom ovšem podotýkal, že svého kritického psaní nelituje, resp. že jej nastalé komplikace nemrzí. Pouze s jistou hořkostí komentoval ztrátu času, který obětoval četbě bezvýznamných, nicméně tehdejší běžnou kritikou protěžovaných titulů. Oficiální zneuznání svého literárního díla současně přičetl jeho originalitě. Charakterizoval je jako přelomové, neakademické a umělecky nekompromisní, tedy jako nepřijatelné pro předcházející generaci, zato obdivované všemi mladými, např. o *Zazděných oknech* psal jako o *zlopověstných* či jako o *hrůze všech šosáků a lásce tehdejší literární mládeže*.[863] Přitom manifestoval také svou generační nezávislost: byl sice aktivní v generaci devadesátých let, nicméně působil v jejím radikálním proudu a i v něm se řídil především vlastním estetickým a světovým názorem. Výslovně se zařadil mezi prokleté básníky, za něž v dalších svých vzpomínkách a v dalších textech označoval také např. Julia Zeyera, Arnošta Procházku či Stanisława Przybyszewského.[864]

Ještě v posledním bilančním textu, doslovu k *Poslednímu vinobraní*, svůj obraz prokletého básníka potvrdil, zdůrazniv přitom, že právě ve své básnické tvorbě shledává jádro svého díla, na něž *postižení* jeho kritikami nejčastěji útočili.[865]

Hrdost na toto prokletí, na odlišnost od většiny Karásek vyjadřoval svým lhostejným postojem k oficiálnímu literárnímu dění, především odporem k oslavám životních jubileí[866] a proklamovanou neochotou vyprávět o sobě a o svém díle,[867] vzdor níž

---

[862] „Po každé kritice, psané s mladistvým elánem, snášely se na mou hlavu invektivy zasažených veličin, a rány imaginární se proměnily dokonce v reální, když mne spisovatel Ludvík Lošťák přepadl v smíchovském úřadě […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926a: 71)

[863] Podle KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 204.

[864] „Za života Arnošta Procházky jsme se tomu srdečně smáli, a že jsme nebyli slávy chtiví oba dva, svědčí snad i to, že jsme oba velmi rádi ukryli své abrahámoviny a byli velmi spokojeni onoho večera, kdy jsme mohli konstatovati, že nás „sláva" minula. Ale přece… přece… mrazí člověka fakt, že za pět let po smrti padá i na Arnošta Procházku prach zapomenutí […]." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930b: 82)

[865] „Vždy jsem byl především **básník**, **lyrik** […]. […] Kritická činnost mi vynesla nepřátelství postižených, což bylo přirozené. Vrhli se na mou poesii […]. Jisto je, že dosud nenašla má poesie svého vykladače a hodnotitele, stejně jako se o ni nepokusil žádný překladatel a nezhudebnil mé písně žádný skladatel, mimo malou výjimku. Ale je zajímavé, že neznala-li kritika mé dílo, byla má lyrika tím vroucněji čtena a hledána čtenářstvem. A nejen mými vrstevníky, ale i mládeží všech následujících generací." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1946b: 65-66)

[866] „Žádáte mne, pane redaktore, o několik slov k jakémusi jubileu Jaroslava Marie. Vyhovuji rád, ač je mi lhostejno a ač ani nevím přesně, kolik let svého života slaví náš básník. Myslím, že horečka oslavovati ty různé čtyřicátiny, padesátiny a šedesátiny význačných mužů a žen by měla už konečně přestati. Je-li

ovšem svou tvorbu ve vzpomínkových statích často připomínal. Vysvětloval okolnosti vzniku jednotlivých prací a estetizoval je (a tím i svůj život umělce), resp. nabízel jisté klíče k jejich čtení (utvářel určitý recepční kontext).

Estetizace vlastního tvůrčího procesu dosahoval především tím, že jej doprovodil tajemnými či neobvyklými událostmi. Těmi nejdůsledněji obestřel svou románovou trilogii. Vedle záhadného vídeňského přítele reflektoval u každého z románů další atraktivní okolnosti, například vznik *Románu Manfreda Macmillena* umístil do Zeyerovy vily[868] a *Scarabea* do Benátek.[869] Zatímco v Zeyerově vile skutečně v letech 1904 a 1905[870] pobýval, jeho návštěvu Itálii nepotvrzuje opět žádný věrohodný pramen.[871] Výslovně o *romantických okolnostech* psal v článku *Příspěvek k počátkům*

---

někdo stále tak umělecky mlád, jako Jaroslav Maria, nesejde veřejnosti po tom, kolik je mu let." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930a: 255) Srov. též dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 1. ledna 1930 (LA PNP, fond Novák, Arne): „Slovutný pane doktore, dostal jsem z Litomyšle vyzvání, přednášeti o vašem jubileu. Neodpověděl jsem dosud kladně, neboť dříve jsem chtěl vyzvěděti, byla-li by vám osoba přednášejícího milá, a hlavně: pokládáte-li moment určitého stáří za vhodný, aby se spustil proud oslav většinou, řekněme upřímně, více zneucťujících než poctívajících. Sláva Bohu! Váš dopis mne rozradostnil: opět v Čechách o spisovatele více, jenž projevuje vkus a oslavám se brání. Tedy, nemějte strach, že bych jednal proti vašim ušlechtilým intencím: tisknu vám za ně ruku, jež napsala tolik krásného o jiných a jež cudně přiráží dveře před hlukem povrchních oslav."

[867] Např. „Drahý příteli-nakladateli, jen nerad vyhovuji vašemu přání: víte, že je mi proti mysli, mluviti o sobě a své tvorbě, - ale jest opravdu těžko, odříci Vám, když s takovou láskou pečujete o mé knihy." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926b: 46) nebo „Nerad mluvím o sobě. Ale nelze se tomu vyhnouti, ač vynasnažím se býti o sobě co nejstručnější. Při vší své skromnosti však musím po pravdě přiznati, že v generaci „Moderní revue" jsem měl jedno z vůdčích míst." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930c: 303)

[868] Srov. také dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 24. srpna 1907 (LA PNP, fond Novák, Arne): „Vnikáte tak hluboce v jeho úsilí prožívati fikci temné, magické existence – snad tedy přece něco jsem realisoval z toho, co jsem chtěl vytvořiti, sně v ovzduší bělohorské Hvězdy, ale vším způsobem, prosím, spatřujte v knize jen pokus, já bych šel rád ještě dále a dovedl více: to bude pak definitivní, dle čeho bych byl rád posuzován."

[869] „Povzbuzen přijetím Manfreda Macmillena, odhodlal jsem se psáti hned druhou část trilogie, román Scarabeus. Zajel jsem si na jeho dějiště, do Benátek, a tam jsem si vyhledal palác, kde bydlil Marcel, a bloudil jsem stopami svého reka, nemaje zdání o historii, již budu vypravovati… Z Benátek jsem si zajel ještě do Verony a náhodou jsem byl přitom, když policisté zatkli mladého Rusa, jenž zastřelil muže své milenky, demonické hraběnky Tarnowské, v hotelu Danieli v Benátkách. Krása mladíkova se mi vryla tak do duše, že jsem sledoval jeho proces s osobním zaujetím, a hraběnka Tarnowská vybavovala mi vzpomínku na geniální travičku francouzskou, paní de Brinvilliers… Opatřil jsem si o ní literaturu – a koncepce Scarabea byla hotova." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 208-209) O svém (údajném) pobytu v Benátkách psal např. Arne Novákovi: „„Byl jsem v Italii dvě neděle a tak se opozďuje můj dík za krásnou analysi mého románu, již jsem četl již před odjezdem. […] Já churavím „paludismem" Benátek, jak to řekl Barrès, a jsem teď tak vytržen z našeho ovzduší, že mně jest i v Praze cize." Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi (LA PNP, fond Novák, Arne)

[870] Pobyt zde dokládají jednak dopisy Marii Kalašové, manželům Mauderovým či Emanuelu z Lešehradu z října a listopadu 1904 a dopisy Marii Kalašové a Josefu Müdnerovi ze září 1905.

[871] „Byl jsem v Italii dvě neděle […] churavím „paludismem" Benátek, jak to řekl Barrès, a jsem teď tak vytržen z našeho ovzduší, že mně jest i v Praze cize." Nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi (zřejmě z r. 1907) (LA PNP, fond Novák, Arne) V posmrtné *Vzpomínce na Eduarda Tesaře* uvádí, že roku 1908 Itálii navštívili společně, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1998: 10. Proti tomu srov. nedatovaný dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi z dvacátých let (LA PNP, fond Karáskova galerie): „Přemlouval mne dr. Mayer, bych s ním jel a s jeho paní do Itálie, ale odřekl jsem pro letošek, snad některý příští rok, neboť i Itálii bych rád viděl, než zemru, Benátky, Řím a Sicilii – hlavně musea a obrazárny, neboť v nich jsou složeny poklady, jež mne lákají."

mé básnické tvorby v souvislosti s cestou prvního vydání *Sodomy* ke čtenářům: „V mých „Spisech“, vydaných Aventinem, jest otištěna „Sodoma“ poprvé tak, jak byla v původním rukopise a dnes je mi nejmilejší knihou, snad proto, že měla tak romantický osud, jak žádná kniha jiného českého autora…“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926b: 47) Otakaru Štorchovi-Marienovi zas vyprávěl, že o tom, že svou první knihu vydá u Šaška ve Velkém Meziříčí se mu zdál sen, což jej podnítilo k oslovení tohoto nakladatele.[872]

Představovaný kontext vzniku díla také mnohdy hájil jeho případné nedostatky. Například podle posmrtné vzpomínky *Za Arnoštem Procházkou* údajně napsal neúspěšné drama *Hořící duše*, inscenované a knižně vydané roku 1899, o deset let dříve pod vlivem Ibsenovým.[873] Podobný efekt měla i poznámka, že některé jeho recenze v *Nivě* upravil – bez jeho souhlasu – František Roháček.[874] V jiných statích zastřel inspirační zdroje díla a posílil svou uměleckou samostatnost, například v nekrologu *Za Arnoštem Procházkou* zdůraznil, že řadu básní do *Zazděných oken* napsal bez znalosti francouzské dekadence, s níž jej až později Procházka seznámil; zatímco sám v pozdějších vzpomínkách připustil přímý vliv Verlainův, nebo dokonce tvrdil, že Procházku s dekadentním symbolismem seznámil sám).[875]

Jindy svým vyprávěním maskoval skutečný vývoj textu, k čemuž jej mohla motivovat snaha zastřít změny, které činil v nových vydáních svých sbírek, nebo „sladit“ dané literární dílo s jeho aktuálními estetickými názory. Ve vzpomínkách na *Sodomu* v článku *Příspěvek k počátkům mé básnické tvorby* tak vykreslil kuriózní historii jejího

---

Karáskovo vyprávění o okolnostech vzniku *Scarabea*, spojující jej s vraždou hraběte Kamarovského Nikolajem Naumovem (z údajného popudu hraběnky Tarnowské), lokalizuje Karáskovu návštěvu Itálie do první třetiny září 1907 (k vraždě došlo 5. září a Kamarovsky zemřel 8. září). Srov. http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1907-09-09/ed-1/seq-2/ (vyhledáno 8. 8. 2011) Proces s Naumovem a Tarnowskou, která byla podezřelá z inscenování vraždy, došlo až v březnu 1910, podle http://www.suite101.com/content/femmes-fatales-maria-tarnowska-a199746 (vyhledáno 8. 8. 2011) Údajné okolnosti vzniku *Scarabea* sleduje též Roar Lishaugen, který poukazuje na možné zprostředkování „benátského koloritu“ Annou Lauermannovou a na vliv Dumasova románu *La Marquise de Brinvilliers*, srov. LISHAUGEN 2008: 85-86.

[872] „Když se totiž rozmýšlel – vypravoval mi -, kam má rukopis poslat, zdálo se mu, že jeho prvním nakladatelem bude meziříčský knihkupec Šašek.“ (ŠTORCH-MARIEN 1966: 144) Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 13, 41

[873] „Zabloudily mi do rukou hry Ibsenovy. Byl to pro mne zcela nový svět, a napsal jsem pod vlivem „Nory“ a „Rosmersholmu“ v septimě problémové drama „Hořící duše“, jež tak slavně propadlo později na divadle Intimního volného jeviště.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925d: 34)

[874] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926a.

[875] „Neboť počal jsem z vnitřního hnutí psáti zase básně, jichž jsem se neodvažoval zatím Procházkovi ukázati a jež později vyplnily první svazek mých poesií – „Zazděná okna“. […] Procházka mi básně klidně, ale určitě – pochválil. A zároveň mi objevil z francouzské literatury Baudelaira, Mallarméa a Verlaina – a tím mne přivedl k mým pravým učitelům […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925d: 34) Srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 27-28.

vydávání, doplniv ji mystifikací o existenci rukopisu, který údajně půjčil v čase po konfiskaci Sodomy svému polskému příteli Stanisławu Lackovi, jenž však zemřel, a Karáskovi se rukopis vrátil až mnohem později (ale včas na to, aby mohl být využit pro vydání v *Aventinu*).[876] Aventinské vydání *Sodomy* zde tedy Karásek prohlašuje za věrnou edici prvotní verze své sbírky, z níž do prvního knižního (záhy konfiskovaného) vydání zařadil jen několik ukázek, což mu poradil Arnošt Procházka. V této souvislosti pak sbírku *Sexus necans* označuje za verslibristickou verzi *Sodomy*: „Pokud jsem se mohl upamatovati, zrekonstruoval jsem zpaměti několik básní, některé sonety jsem „vzkřísil" volnými verši bez rýmů a to byla pak kniha „Sexus necans" (I. vydání)." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926b: 46)

Karásek se ve vzpomínkových statích zobrazil především jako poeta natus, který již v dětském věku projevoval patrný básnický talent: byl od dětství mimořádně recepčně disponovaný[877] a první báseň napsal již v osmi letech. Jmenovala se *Zpěv Vltavy* a líčila tok této řeky od jejích pramenů po Prahu. Po této básni prý následovaly další početné pokusy, jež zapisoval do ukrývaných sešitků, které „nadepisoval vábnými tituly." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 19) Tuto informaci poněkud zpochybňuje Karáskova rukopisná poznámka vepsaná do jeho exempláře sedmého svazku *Zlatých lístků*, v níž jako svou první báseň označuje nedochovanou báseň, inspirovanou populárním přírodovědným článkem o křivonosce v této knize.[878] Na své mimořádné tvůrčí i recepční schopnosti poukázal i u některých pozdějších textů, například studii o Ibsenovi, později otištěnou *Literárními listy* a zařazenou do první Karáskovy kritické knihy *Ideje zítřku* i do bilančního výboru z roku 1906 *Umění jako kritika života*, údajně napsal jako povinné řečnické cvičení v oktávě, tj. v roce 1890.[879]

---

[876] Srov. též Karáskovo další tvrzení o ne-existenci rukopisu *Sodomy* z polemického ohlasu noticky F. V. Krejčího o konfiskaci sbírky: „*Dnes nemá ani autor jediného výtisku, ba nemá ani rukopisu, jenž byl po dohotovení sazby spálen! Sodomu* v rukopise mimo dva, tři mé osobní přáteli nečetl *nikdo jiný. Sodoma dnes neexistuje!*" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1895-1896c: 24)

[877] Četba nicméně v tomto období patřila k nejčastějším dětským zálibám, srov. např. LENDEROVÁ-RÝDL 2006: 219-229.

[878] „Tato knížka je z mé dětské knihovny. Podle článečku o křivonosce jsem zbásnil první básničku jako hoch 7letý. Jiří Karásek." (Lešetický, Vojtěch (ed.): *Zlaté lístky*, č. 8, Písek, Zlatá Kniha dívek Českých 1869. Knihovna PNP, fond Karáskova galerie, sign. KaG XV B2 118a)

[879] „Studie o Henriku Ibsenovi jest vůbec můj první pokus kritický a snad bude zajímati mé čtenáře, že jsem ji napsal již jako oktaván pro školu, pro předepsané „řečnické cvičení" (bylo to v roce 1890) a také jsem ji v třídě přednesl a za ni učitelem češtiny, profesorem Otakarem Paroubkem, byl pochválen, ovšem s obmezením, že jsem si měl zvoliti spíše nějakého dramatika českého, místo cizího autora, v Čechách neznámého, dále že jest v ní užíváno nadměrně cizích slov a že citovaná literatura (mínil tím Taina, Hennequina atd.) jest nepřístupná. Připomínám, že to bylo roku 1890 – a že o Ibsena se v Německu bojovalo. Studii jsem měl v rukopise asi čtyři leta, pak jsem ji zkrátil, obsahy dramat Ibsenových z ní vyškrtav, a uveřejnil jsem ji v Dlouhého „Literárních listech". […] Nemohl bych aspoň ani dnes, věkem už více než definitivní, „obtížen stářím a poctami", studii o daném tématě lépe rozvrhnouti: tedy se

V řadě svých textů také vyzdvihl spontánnost své tvorby. Například ve stati *Ke vzniku mé knihy „Impresionisté a ironikové“* jednak vylíčil lehkost, s jakou psal jednotlivé eseje, a pak relativizoval své tehdejší soudy, které byly mírnější, než měly být. Svazek prý totiž chápal jako apologii literární tvorby generace devadesátých let namířenou proti soudobým hlasům zpochybňujícím její význam.[880]

Právě své rané kritické názory ve vzpomínkových statích často revidoval; aniž by však zpochybňoval význam svého kritického díla pro českou moderní literaturu.[881] Zavrhl především své kritiky děl Jaroslava Vrchlického z devadesátých let, jejichž soudy pozměnil již v přehledových kritických studiích, otištěných v *Osvětě* v letech 1912 a 1913.

Jindy ve svých článcích zaštítil svou práci nějakým dávným hlasem, např. v článku *Romány tří mágů* cituje rozsáhlé pasáže z – dnes nezvěstného – dopisu Arnošta Procházky nadšeně chválícího poslední román trilogie či ve vzpomínce *Jak jsem se stal kritikem* zdůrazňuje, jak nadšeně přijímal jeho kritiky Jakub Arbes.

3. 3. 5. Ulice a byt: veřejné a soukromé světy

Spolu s tříštěním života na různá existenční území, hierarchizací jejich obyvatel a spoluutvářením obrazu života fikcí charakterizovala Karáskův estetismus polarita veřejného a soukromého, přítomná již v jeho snaze utvářet obraz vlastního života jen z jeho esteticky nosných složek a ostatní zamlčovat a maskovat (tedy rozkládat celek a jednotlivé fragmenty buď zveřejňovat, nebo tajit). Napětí mezi soukromým a veřejným

---

nemusím za svůj první kritický pokus nijak hanbiti…“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1927-1928a: 4) Stejné tvrzení zaznívá např. i v dalších Karáskových statích (*Za Arnoštem Procházkou*, *Vzpomínky na počátky Moderní revue*).

[880] „Ježto jsem dělal vlastně advokáta mladým proti starým, je přirozeno, že jsem uváděl u každého autora jen stránky světlé, a odtud pochází onen horoucí optimismus knihy, jenž vidí hodnotného autora i třeba v panu Jaroslavu Kvapilovi. Přesto však takto naprosto optimisticky jsem byl vlastně jen k autorům mně osobně vzdáleným, neboť z bázně, abych nebyl stranický nebo i klikařský, nejméně nadšeně jsem psal právě o autorech z kruhu Moderní revue, s jedinou výjimkou Karla Hlaváčka, jenž byl tehdy již mrtev. O svém nejbližším příteli Arnoštu Procházkovi jsem napsal sotva dvě stránky opravdu velice střízlivého hodnocení. Dnes je cítím jako velikou křivdu. Jiné přátele, jako Karla Kamínka, Jaroslava Kampra, Růženu Jesenskou, Jaroslava Marii atd. jsem vůbec vynechal, ač jsem psal o stejně hodnotných autorech, jako je třeba Karel Sezima a jiní, kteří byli odpůrci Moderní revue i mými osobními, velmi přívětivě. […] V této knize jsem podléhal ještě ovzduší své generace a hodnotil ji v jakési solidárnosti s ní.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1926-1927: 6)

[881] Nejednou také vyzdvihuje své mimořádné porozumění literárnímu dílu a talent rozpoznat opravdovou kvalitu. Např. při hodnocení děl Jaroslavy Marii: „Jaroslav Maria zaujal hned od prvních svých prací odvahou, s níž řešil různé patologické problémy lásky. Byl to Jindřich Vodák, jenž první upozornil a analyzoval práce mladého autora. Když pronikl „Johanou Radimskou“ bylo lze mluviti o plném úspěchu. I kritika i obecenstvo nechápalo cele intense Mariovy. Byl jsem to já, jenž jsem se tehdy bil za zajímavý pokus autorův, a od té doby nebylo jeho práce, abych o ní nepsal. Osobní známost mi prospěla, že jsem mohl vniknouti hlouběji do podstaty duše autorovy a že jsem mu rozuměl často i tam, kde mu vzdálený čtenář nerozuměl.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1929-1930a: 255)

také odpovídalo sváru bytu a ulice, který Karásek opakovaně reflektoval ve svém v literárním díle a korespondenci a který také významně zohledňoval při estetizaci vlastního životního prostředí.

Byt poskytoval estétovi dočasné útočiště před vnější, neestetickou realitou, s níž byl mimo něj nevyhnutelně konfrontován, a také jej osvobozoval od daností jeho civilní existence. Estét v něm mohl žít v souladu se svým nitrem, chovat se nezávisle na soudobých normách a pravidlech a budovat v něm vlastní svět, který by odpovídal jeho touhám, potřebám a možnostem. Protože v něm (v ideálním případě) sdílel své Já jen s věcmi (nebo nanejvýš s přáteli), nemusel již dále zatěžovat (a rozkládat) svůj život maskou,[882] což posilovalo jeho integritu. Byt byl vykládán jako území svobodné tvorby, individualistické seberealizace a skutečného života a aplikací jeho charakteristik na jiné prostory (především na exteriéry) bylo možné tato vnější místa zdůvěrnit, zintimnit jejich poměr k reflektujícímu jedinci a vyjmout je ze všeobecné, dané skutečnosti, z aktuálního časoprostoru.[883]

Jeho protikladem byla ulice, veřejný městský prostor zhmotňující svou časoprostorovou jednoznačností aktuální skutečnost s jejími danostmi, normami a požadavky kladenými na člověka. Jeho pohyb po ní byl sledován a podřízen společným pravidlům, resp. všeobecnému provozu, byl tedy vnuceným řádem usměrněn, aktuální dopravou omezen a chodci samému odcizen. Zatímco únik do bytu nemohl být trvalý, hrozba ulic nepomíjela. Svou stálostí ovšem potvrzovala nepostradatelnost interiéru a neustále obnovovala a posilovala estétovu potřebu kultivovat a udržovat jej.

Karásek konkretizoval svár ulic a interiéru například v dopisu Miloši Martenovi z 28. prosince 1901, v němž konfrontoval svůj byt se soudobým pražským prostředím a přiřkl mu očistnou a obrodnou moc (připomenuv také ideál *klauzury*): „Že Vás Praha

[882] Tento ideální model pochopitelně neodpovídá všem realizacím. Jak již bylo řečeno, nejistota masek a tváří připouštěla (a zdůrazňovala) možnost předkládané obrazy různě vykládat. Snímaje jednu masku, mohl estét nasazovat další (a to především v komunikaci, která se podřizovala určitému stylu), a stejně tak i byt sám mohl být také takovou maskou (fasádou), poněvadž i ten se na estétově sebeprezentaci podílel (viz dále).

[883] Walter Benjamin ve studii *Paříž, hlavní město devatenáctého století* charakterizoval byt jako skutečné životní prostředí *soukromého člověka*, v němž se může izolovat od své veřejné životní kontinuity, „odtrhnout od reality“ a snít, být sebou samým, tedy jako území fantazie a dobrodružství, které může ve své individualistické stavbě porušit jakákoliv pravidla, „zešílet“ a (dočasně) nahradit vnější svět jeho maximálně individualizovaným modelem: „Pro soukromého člověka se poprvé dostává obydlí do protikladu k pracovišti. Životní prostor se ustavuje v interiéru. Kontor k němu tvoří doplněk. V účtárně počítá soukromý člověk s realitou, v interiéru si podržuje své iluze a o to naléhavěji od něho vyžaduje rozptýlení, protože nepomýšlí na to, aby své obchodní úvahy rozšiřoval dále, na věci společenské. Obojí potlačuje, když si buduje svůj malý soukromý svět. odtud vyplývají fantasmagorie interiéru. Pro soukromého člověka je interiér universum. Shromažďuje v něm dálky a minulost. Jeho salón je divadelní lóže světa. […] Teorie interiéru je individualismus.“ (BENJAMIN 1979: 73)

odpudila, nedivím se. Její přítomný život má příliš maloměstsko-demokratické formy (i při nejlepších lidech) – co je na Praze přitažlivého, to je vlastně její mrtvá, němá krása středověká. Zvykl jsem však již býti urážen banalitami života kolem sebe, jen když jsem odškodněn chvilkami isolace, jež si umožňuji všemožným způsobem, a kde se mi zdá, že se očišťuji ode rmutu, jejž denní styk na mne naházel. Zajisté i Vy si stvoříte za čas takový modus vivendi s prostředím, pro něž vlastně nejste stvořen, ale v němž je nutno žíti. Absolutní klausura je ideál, - ale každému poměry nedovolují „jíti ke karmelitánům". Ostatně myslím, že můžeme se cítiti chvílemi i mezi lidmi osamělejšími, než mezi čtyřmi stěnami. Aspoň já si vždycky uvědomuji svou odlišnost teprve tehdy, když jsem se ocitl mezi hlučící společností." (KUCHAŘ 1999: 67-68)[884]

Vedle toho, že byt poskytoval estétovi azyl (jejž mohl svou tvořivostí povýšit na osobní universum), jej také reprezentoval.[885] Vtěloval jeho nitro, znázorňoval jeho osobnost. I Karásek, dbající na svůj obraz umělce, této reprezentační funkce využíval – bezprostředně i ve vzpomínkových statích, v nichž prostřednictvím záběrů na své příbytky (soustředěných popisů i momentek) vystavoval i sebe sama. Podrobně v nich například zachytil byt v Tylově ulici, v němž žil v první polovině devadesátých let s matkou. Zdůraznil přitom, že jeho pokoj v prosluněném bytě byl vždy *pedantsky uklizený* a naplněný vůní jeho oblíbených květin, tuberos, které zde nechával uvadat: „V pokojíku bylo vždy vše pedantsky uklizeno, nebyl tam žádný malebný umělecký nepořádek a musím říci, že jsem si uklízel pokojík sám. Byla v něm stále vůně květin, někdy velmi morbidní, hlavně když jsem si po jistý čas nosil domů tuberózy, které jsem zbožňoval. A poněvadž mám až podnes rád mrtvé květiny, nechával jsem v pokoji dovadlé kytičky tak dlouho, až docela uschly. Matka mi je musila odklizovati jen za mé nepřítomnosti. A říkávala mi, že to v pokoji voní jako v umrlčí komoře." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 86)

Vedle toho, že zde Karásek zmínkou o záměrném dotváření atmosféry pokoje originální vůní schnoucích květin posílil obraz svého rafinovaného estétství a akcentem na čistotu[886] potvrdil svou kultivovanost a porozumění důležitosti interiéru pro moderního umělce, vyjevil i své jinošské ustrojení.

---

[884] Srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 30.

[885] Banální (měšťáckou) podobu této reprezentace, při níž obyvatel manifestoval zařízením bytu své majetkové poměry, odmítl Edgar Allan Poe ve stati *Filosofie nábytku*, srov. POE 1998.

[886] Čistota Karáskova interiéru také kontrastovala se špinavými a zanedbanými pokoji záporně hodnocených spisovatelů-„bohémů" v některých jeho prózách (např. v románech *Gotická duše*, *Mimo život* a *Bezcestí*). Nepořádek jejich bytů odpovídal jejich povahové hrubosti a podlosti i neuměleckosti. Například byt spisovatele v *Gotické duši* (v malostranské Ostruhové ulici) působí odcizeně, nedůvěrně: je

V tomto líčení tedy ladný interiér díky (nečekané) intenzivní olfaktorické kvalitě nabývá tvářnosti kontrastující s jeho pozitivním vzhledem: mění se v márnici.[887] Bytost tvořící a obývající tento kultivovaný svět (a integrující se s ním) je tedy v souladu s ním oddaná kráse a čistotě – a rovněž i smrti, nesmlouvavě odstiňující celek jejího vesmíru. Ztělesňuje-li byt duši svého obyvatele, pak řád života této bytosti prosycuje (a vychyluje) atmosféra zániku: její život charakterizuje stálý zřetel ke smrti, nepomíjející prožitek *marnosti*, který je tragicky krásnou podstatou bolestné jinošské estetiky.[888] Tímto svým (vystaveným) nejsilnějším zemským poutem (svazkem smrti) osvobozuje jinošský estét jedinečnou harmonickou krásou své duše od požadavků vnějšího (dospělého) světa a distancuje se od zištnosti, užitečnosti a „zdraví" obyčejných lidí, exponuje se v jímavé póze věčně umírajícího.

Karásek tento rys zdůraznil ještě v poznámce k citovaným záběrům, v níž se vyznal z celoživotní obliby vůně uvadlých květin a spojil svou literární tvorbu právě s ovzduším smrti:[889] „Pamatuji se, že již jako dítě jsem miloval pohřební vůně, a byl-li jsem na hřbitově, rád jsem se zastavoval u hrobů, na nichž ležely uvadlé a mrtvé věnce. Pražilo-

---

v něm nepořádek, nečisto a jeho očekávatelnou intimitu neguje již to, že se o něm mluví jako o *redakci*. Nepořádně vyhlíží i byt podprůměrného literáta Vladimíra Suchorada (lokalizovaný do téže ulice) v románu *Bezcestí*. V románu *Mimo život* je nevábně znázorněn byt spisovatele Emanuela, v němž je zdůrazněna dominance spisovatelovy tělesnosti a silněji se uplatňují negativní smyslové (především čichové) vjemy: „Viděl jeho ložnici v největším neladu. Silná, obtížená vůně cigaret jí vála, zápach potu a mužskosti vystupoval z odhozených peřin, dech rezedové vodičky z odložených šatů. […] Psací stůl pokryt byl papíry a drobnými předměty mužské toalety. Na zdi viselo několik fotografií nahých a polonahých žen." (KARÁSEK [1897]: 154)

[887] Srov. též KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 44. Vůně vadnoucích květin je podobným prostředkem evokace melancholie zanikání, jakou obsahují staré předměty nebo neobydlené staré domy a pokoje, což Karásek reflektoval mj. v básních v próze v *Zazděných oknech*. Ostatně i jeho byt – především v meziválečných letech – obsahoval řadu starožitností a svým umístěním ve starobylém malostranském paláci tuto kvalitu zdůrazňoval. Viz dále v této kapitole.

[888] Výtvarným vyjádřením tohoto věčného zasvěcení smrti jsou empirové funerální plastiky znázorňující truchlící antikizované jinochy (génie) a anděly, srov. PRAHL A KOL. 2004: 139-145. Karásek na své okouzlení touto figurou poukázal v dopisu Marii Kalašové, v němž přímo poukázal na náhrobek Václava Prachnera na Malostranském hřbitově (srov. ibid.: 118-119): „Chodívám nyní na košířský hřbitov a stavím kroky u „svého" krásného empirového anděla. Až hřbitov propadne zkáze, chci jej zachrániti a přestěhovati na hrob svých rodičů. A myslím, že i mně se bude jednou krásně sníti pod koketní pózou toho truchlícího kamenného milence." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 47) K téže soše pak promlouvá i Karáskův lyrický subjekt v básni *Empirovému andělu na Malostranském hřbitově*. V ní je evokována příbuznost mezi živým návštěvníkem a pohřbeným, který mu splývá s jinošským andělem. Spojuje je podobný tísnivý životní pocit marnosti všeho, nenaplnění života, smrti před smrtí. V závěru básně pak oslovuje mrtvé před smrtí všech dob a evokuje tak jinošské společenství těch, kterým nebylo dáno naplnit svůj život láskou: „Vy mrtví dvojnásob, vy bez vášní a vin, / Jichž srdce nesměla vzplát nikdy lásky vznětem, / Vy mrtví před smrtí, již marně šli jste světem, / Jak přejde po vodách bez stopy ptáka stín // Jimž nikdy polibkem ret v nachu nevzhořel, / Jichž duše výtryskem se lásky nevznítily, / […] // Na vás teď vzpomínám, již vzdechem ňader svých / Jste hrob jen hloubili, co jiní rozkoš žili, / Již v chmurném šílenství jste záhubu jen pili / Z kalichů smrtících a krví zrosených…" (KARÁSEK ZE LVOVIC 1912b: 70)

[889] Vztah své tvorby a smrti zdůraznil ve vzpomínkách také vylíčením vzniku své první „opravdové" básně. Báseň v próze *Zazděná okna* prý napsal na Malostranském hřbitově, viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 27-29.

li na ně slunce, vycházela z nich vůně, jež mne opojovala více než nejživější květiny v sadech. V takových vůních vznikala Zazděná okna a takové vůně ulpívaly i na všech věcech, jež mne v bytě obklopovaly.“ (ibid.: 86)

Své literární dílo Karásek v citované pasáži připomněl také motivem tuberos, jehož využil jak v *Zazděných oknech*, tak i v jiných pracích.[890] Jejich vůní dotváří svůj interiér například hrdina *Gotické duše*, který v této atmosféře sní o smrti podobně éterické a netělesné, jakou je právě tato vůně, tedy o svém rozplynutí.[891] Původně bylo toto líčení součástí románu *Mimo život* a do druhého vydání *Gotické duše* je Karásek zařadil pozměněné. Také v první verzi této pasáže chorobná vůně naplňovala a sugescí smrti prostupovala celý prostor: „A ze všech jich, jako z otevřených retů krásných žen, dýchala táž ostrá, útočná, prudká a sytá vůně, prýštila se a mísila s těžkostí vzduchu, napojovala jej, pronikala, nasycovala jím celý prostor, vše se v ní koupalo a vše ji zase vydechovalo: snilo se v té vůni o smrti koketní, sladké a bezbolestné […].“ (KARÁSEK ZE LVOVIC [1897a]: 183)

Touto intertextovou vazbou tedy Karásek také posílil autobiografickou dimenzi *Gotické duše*, resp. poukázal na niternou (osobní) povahu svého literárního díla. I v něm ostatně podrobně reflektoval téma interiéru – stejně jako řada dalších představitelů dekadentního symbolismu.[892] Interiéry promyšleně popisoval, leckdy s estétským

[890] Srov. např. KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 14, KARÁSEK ZE LVOVIC 1908b: 8.

[891] „Nejvíce však miloval tuberosy. Někdy je snesl ze všech koutů pokoje a pak snil, zatímco tuberosy dýchaly těžkou vůní. Smutné a nemocné tuberosy, bílé a sněhové plátky, zdající se žíti jen proto, by umrtvovaly. Bledy jako čela umírajících, umdlévaly v měkkosti, jako přemoženy vlastním dechem, smutny, jako smrtí posvěceny, bez úsměvu, i ty, jež se dívaly rozvinutým celým květem, i ty, jež se zpola ještě zavíraly v počínající kráse své bělosti. A ze všech jich, jako z otevřených krásných rtů, dýchala táž ostře prudká esence, prýštila se a mísila s těžkostí vzduchu, napojovala celý prostor: snil v ní o smrti sladké a bez bolesti, jíž umírají skleslí a otupení, v agonii, jež si už ničeho neuvědomuje.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 27)

[892] Dekadentně symbolistní umění tematizovalo sepjetí člověka s jeho obydlím s velkou podrobností a uměl(eck)ost interiéru nadsazovalo přírodě (resp. přirozenosti) i městským prostředím (z nichž jen některá města byla díky svým výjimečným, nadreálně působícím dispozicím, s uměleckým interiérem souměřitelná, např. Benátky nebo Bruggy). Tito umělci reflektovali příbytek jako osobní universum, konkurující dané, zevní realitě promyšlenou, cizelovanou stavbou a dominancí krásy. Zřejmě nejvýznamnějším byl dům Jeana des Esseintes v Huysmansově románu *Naruby*, jehož místnosti byly uzpůsobeny různým druhům estetických prožitků, libých jejich obyvateli. O takovém útočišti vzdáleném realitě všedního dne snil i Durtal v románu *Tam dole* při návštěvě zvoníka Carhaixe: „Myslil si, rozhlížeje se tím útulným pokojíkem a patře na ty dobré lidi: bylo-li by lze uvésti do pořádku tento pokoj a zaříditi si tu, nad Paříží balzamický a lahodný pobyt, teplý přístav. Tu nahoře by mohl samoten v oblacích žíti smířlivý život samot a dokončiti za několik let svou knihu. A pak, jaké báječné štěstí by to bylo, moci konečně žíti vzdálen své doby, zatímco by se povyk lidské hlouposti tříštil o úpatí věží, moci listovati velmi starými knihami, pod tlumeným světlem hořící lampy!“ (HUYSMANS 1919: 31) Huysmansovu pojetí odpovídá i dům hrdiny *Gotické duše*: „Zařídil si k pobytu rodinný dům a postaral se, aby jeho samota co nejméně byla rušena.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 25) Distance od dynamiky vnějšího světa (vnějšího života, přírody) ústila v časté spojování těchto staveb se smrtí. Niterné spojení člověka s prostorem, ústící ve společný zánik, zachytil například Edgar Allan Poe v *Pádu domu Usherů*,

zaujetím (uměleckým či exotickým) detailem[893] a často personalizovaně, tj. smyslovými vjemy svých hrdinů,[894] a symbolisticky zvýznamňoval.

Hrdinové jeho próz si utvářejí svá obydlí v souladu se svými osobnostmi jako zátiší, do nichž unikají před ruchem všedního dne. Vnitřní nelad ovšem některým z nich (například melancholickému princi Albertovi nebo hrdinovi *Gotické duše*) nedovoluje dosáhnout zde ideální samoty,[895] vracejí se v myšlenkách mimo svůj umělý svět a někdy i touží po sblížení s lidmi (po přátelství) nebo je jejich izolace trýzní a odcizují se i svému interiéru.[896] Silní individualisté, jakými jsou například Manfred Macmillen nebo Marcel, ovšem dokáží nehybnost svých prostorů oživit a ovládnout.

Potřeba uniknout do interiéru se u Karáskových hrdinů stupňuje v situacích, v nichž jsou bezprostředně konfrontováni s realitou. Smyslový kontakt s ní se tehdy často přerušuje hrdinovým únikem do denního snění (do interiéru duše či fantazie), ponorem do sebe sama, nebo (částečnou) proměnou vnějšího světa v interiér (evokací interiérových prvků v jeho podobě), jíž se prožívaný antagonismus může oslabit. Tak je například v *Gotické duši* ozvláštněna hrdinova cesta z Prahy: jízda vlakem postrádá silnějších vazeb k vnější skutečnosti a kupé se díky své izolovanosti (nejen pohybem vlaku, ale i převládající noční tmou), hrdinovu snovému setkání se souchotinářským

---

v Rodenbachově *Mrtvých Bruggách* se dům stává mauzoleem apod. Karásek tohoto příznaku využil ve *Scarabeovi*, v němž je srdcem Marcelova domu hrobka markýzy de Brinvillier.

[893] Detailně jsou například popsány scény jeho divadelních her, např. v dramatu *Cesare Borgia*, v němž Karásek využívá vedle vizuálních také olfaktorické a auditivní charakteristiky, např.: „Scénou je slavnostní sál v paláci Cesarově, v jehož hloubi viděti schodiště a vchod do palácové kaple. S obou stran sálu řada dveří, lakovaných, vykládaných mosaikami. Stěny pokryty koženými tapetami se zlatými arabeskami. Strop, zlatem zdobený, propleten mřížováním, a je na něm zavěšeno několik lustrů se svícemi. […] Při stěnách jsou krby s kamennými okrasami, stylizovanými v heraldického býka Borgiů. Jiné ozdoby sálu, jenž má základní barvu temně zelenou, provedeny v podobách poletujícího ptactva, zobajícího hrozny, a okřídlených, nahých amoretů. Dveře kaple jsou zpola otevřeny. […] Slyšeti odtud chvílemi zpěv, provázený varhanami.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1908a: 9) „Hraje se r. 1501 ve vile Kornetově, kde je hodovní slavnost. […] Mimoto je na stěnách zavěšeno několik svítilen, jichž olej jest parfumován přísadou fialkové voňavky. […] V mramorových krbech plaje oheň, sycený vonným jalovcem. Ovzduší je zlatě opojeno světlem a teplem, omámeno výdechem pižmové ambry a cyperského prášku.“ (ibid.: 44)

[894] Personalizovaným vyprávěním Karásek odkrývá senzuální rysy svých postav, důsledněji je charakterizuje a při líčení interiérů pak rovněž odkrývá jejich niterný poměr k těmto prostorům.

[895] „V ten čas mu byla společnost lidí ještě nesnesitelnější než jindy. Odpor k nim, nashromážděný v jeho nitru, prolamoval se teď takřka živelně na povrch. Všechno jej rozčilovalo, co bylo z tohoto světa, lidé, jich posuňky, domy, chodníky, obloha, zvířata, rostliny, všechno, na čem tkvěly stopy lidí a co bylo blízko životu. Snil cosi vážnějšího, hlubšího, opravdovějšího, než jsou nejvážnější, nejhlubší, nejopravdovější věci tohoto světa. […] Celé měsíce trvalo, co nepromluvil slova se žádnou živou bytostí, co hovořil jen s mrtvými předměty chrámů, kaplí, hrobek, klášterních ambitů...“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1900: 9-10)

[896] „Všechno zdálo se měniti v stín. Hleděl ke stěnám pokoje svírajícím jej v samotu a ke zkalenému ocelovému nebi, jímž táhly namáhavě mraky, jako netečné představy nehybnou myslí: a byl to nátěr zdí, sklo tabulí, rámec okna, střecha, nebe, nač se díval, ale v duši byla jen vrstva šedi, vším pronikající.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1905b: 56)

mladíkem a soustavným sebereflexím podobá spíše komnatě, do níž jsou promítány přízraky vnějšího světa. Ve druhém vydání Karásek posílil interiérový ráz této cesty (a současně oslabil její konkrétnost) vypuštěním názvů měst, přes něž vedla trasa.[897]

Rysy interiéru dokáží zdůvěrnit skutečnost, estetizovat ji a proměnit v umělecké dílo svého druhu, tedy ve výtvor člověka. Chodec může svět (především prostory, které bezprostředně nesdílí s nikým jiným, tedy – momentálně – opuštěné exteriéry) vyjmout z veřejné skutečnosti, subjektivizovat jej a uzavřít do vlastních obrazů, vzpomínek a asociací. Chůze tímto prostorem je pak příbuzná pobytu v interiéru. Vnější svět je zvnitřněn, pohyb jím je pohybem v člověku samém. Prostor se tedy mění podle individuálního ustrojení vnímatele, může přinášet pocit běžného, prostého štěstí, ale i prožitek výjimečné, temné, melancholické krásy.

Karásek takto reflektoval (umělé) krajiny ve svých básních i (konkrétní) exteriéry ve svých dopisech.

V básních v *Zazděných oknech* zumělečtil přírodu metaforicky, především spojením jejích prvků s různými materiály, předměty či částmi domu a početnými odkazy k výtvarným technikám či nástrojům (zastupujícími proces jejího umělého utváření).[898] Vzhledem k častějšímu „krizovému“ hledisku těchto básní, které akcentuje ničivost skutečnosti, je i vyvstalý soulad mezi lyrickým subjektem a realitou ničivý, evokuje jejich společný zánik, jehož intimní i globální dimenze se v „krajinném interiéru“ prolínají.

Přímo k sobě samému vztáhl Karásek zdůvěrňující umělecký prožitek krajiny v dopisech, v nichž popisoval svým přátelům podzimní oboru Hvězdu. V jeho výtvarně exponovaném líčení se přírodní exteriér proměňuje v jeviště intimního dramatu (vnitřního monologu) chodce, zdobené barevnými dekorativními látkami a tapetou se stylizovaným monotónním horizontem: „Měl jsem krásný podzim ve Hvězdě, v opuštěné vile Zeyerově: dny prosycené mírným zlatým svitem melancholického slunce, kdy jsem se chodil dívat na nádhernou agonii umírajícího lesa. Tolik odstínů žluti a červeně, tolik chvějivého kouzla splývajících a chřadnoucích barev – a v pozadí grandiózně jednotvárná linie bělohorská: to bylo nádherné. A skály v Šárce zdály se

[897] Karáskovo interiérové pojetí jízdy vlakem se vymyká jejímu běžnému zobrazování v české literatuře devatenáctého století, která vesměs akcentovala rychlost, již vykládala jako projev pokroku, mezilidského sbližování, či jako projev moderní těkavosti a nestálosti (potažmo pomíjivosti hodnot), srov. např. MACURA 1995.

[898] Např. „Štít sluneční se v brunátný kov taví“, „sytá zeleň trávy / již štětec Jara stříkl v dalné strže“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 16); „barevné tóny uschly v tón jak ze skla“ (ibid.: 17); „v zsinalém nebi měsíční štít“ (ibid.: 20); „slunce vyrudlé jak plátek staré mědi“ (ibid.: 21); „Kde stromů pár se na obzoru křiví, / jak ze štětce by kapky modré stekly.“ (ibid.: 24). Srov. MUKAŘOVSKÝ 1948.

ještě více nahými a děsivými. Tam se člověk ztápěl v nejrafinovanějších spleenech a mohl blouditi až do soumraku, kdy ho to sklíčilo tak, že musil utéci, aby se nezalkl. A můj roztomilý pokoj ve vile se zavřenými žaluziemi, zabedněným vchodem, opuštěnými chodbami a zapadlé v smutku zvadlého listí. To všechno mělo na mne veliký vliv, a myslím, že to velmi zesílilo mou zchoulostivělou duši.“[899] Zintimnění vnějšího světa zde potvrzují i zmínky vlastního obytného prostoru (vily a pokoje), zasazené – vzdor jeho zabednění – souladně do krajinných scén.

Jako se v těchto scénách stává svět uměleckými kulisami chodcova vnitřního života, může příroda vstoupit i do interiéru jako organická dekorace, která prostor oživuje a eventuelně zastupuje (chybějící) přátele. Karásek na to upozornil Julii Mauderovou v dopisu z dubna 1906, v němž vylíčil, jak si svůj byt zdobí rostlinami: „[…] jaro je krásné, v květech a v slunci člověk jako by znova ožíval. Letos mám byt plný květin, v oknech jsem si zařídil kvetoucí zahrádky, kolem dokola rozepjal břečťan – a jsem šťasten a vesel v své usměvavé samotě, mezi květinami a knihami. Člověk se nezbytně stává krásným a dobrým, obklopí-li se vybranými a jemnými věcmi. Myslím často, milostivá paní, na vaši lásku ke květinám a budu také letos dle vašeho vzoru pilně botanizovat.“[900]

Umělý svět Karáskova estétského příbytku tak začal obklopovat a dekorovat bohatý vegetativní ornament, který současně izoloval od zevní, sousedící ulice. Iluzivně vyjímal byt z města a vyvolával dojem zahrady, zpřítomňuje edenské rysy idealizované klauzury. Zatímco rajskost klášterní architektury dotvářely reliéfy vinné révy, dostalo se klauzuře dekadentního básníka podobné popínavé rostliny, nikoliv však nesoucí vinné hrozny (jako symbolická vitis vinoferrra*)*, ale jedovaté bobule.[901] K uzavřenému

[899] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Julii Mauderové ze dne 7. listopadu 1904 (LA PNP, fond Mauder, Josef). Srov. podobné líčení v dopisu Arne Novákovi („Je tam minulost a sen a procházky spadalým listím obory a grandiosní jednotvárná linie bělohorská v pozadí. Ale je tolik krásy hovořiti se stíny zapadlých duší a událostí. Není to útěk před skutečností. Ale myslím, že se musí dříve snít, než se žije, a snad že i život tu není, než k snům.“ (Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Arne Novákovi ze dne 11. listopadu 1904 (LA PNP, fond Novák, Arne)) a v *Románu Manfreda Macmillena* („Smutek Bílé Hory, jejího stromořadí a roztroušených kapliček, se rysoval v dáli na obzoru s něčím jako tragickým ve své nekonečně rozvinuté linii. Mohlo se tu jen mlčeti, neboť duše cítila, že kdyby chtěla promlouvati, nemohla by mluviti jiným hlasem, než hlasem beznadějnosti a zoufalství.“ KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 132).

[900] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Julii Mauderové ze dne 26. dubna 1906 (LA PNP, fond Josef Mauder).

[901] Břečťan ovšem vedle své dekorativní role (za níž se skrývala podprahová ničivost, s níž „paraziticky“ skrýval architekturu, již pokrýval), měl svůj význam symbolický: vyjadřoval ženskost, přátelství, nesmrtelnost a věrnost (a v náboženské rovině se uplatňoval v dionýsijském kultu: věnčil se jím thyrsus). To vše mohl Karásek touto volbou zohledňovat. Srov. např. LURKER 2005: 64-65. Ve svých pozdějších básních Karásek spojoval s tímto motivem různé atributy, jednak chmurnost, ponurost, vztah k smrti (KARÁSEK ZE LVOVIC 1922b: 220), přátelství (ibid.: 377) i dionýsijskou smyslnost a divokost (ibid.: 150).

zahradnímu areálu, zvnějšku chráněnému živým plotem a uvnitř překypujícímu rozlehlým rostlinným bohatstvím přirovnal Karásek své uzavření do sebe sama – svůj bohatý niterný život chráněný ironickou maskou – také v jednom ze svých dopisů Marii Kalašové: „Kolem sebe hustý plot s trny a uvnitř mnoho nejpodivnějších květin a vůní. Ať vzkvete, co má žíti. I to, co má v sobě otravný jed. Vegetace: ano to je správné. Chtějme viděti všechno kvésti, čeho schopnost neseme v duši.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 45-46)

Karásek v těchto svých dopisech reflektoval přírodu také jako živé umění, rozrůstající se krásu, s níž je možné komunikovat a přátelit se. Svět rostlin ve svém bytě tak označil za sbor svých přátel: „Pěstuji květiny: právě mi vykvetla nádherným bílým květem kolokasie. Ta radost! Zdá se, že se květiny musí milovat jako přátelé, aby nám kvetly. Pomalu už s nimi rozmlouvám, jako sv. František. Azalky odkvétají: loučím se s bolestí s jich květem. Žádný přítel mne více nezarmoutil svým odchodem.“ (ibid.: 57)

Ještě významněji a dlouhodoběji než ta rostlinná se v Karáskových bytech uplatňovala umělecká výzdoba. Po celý život se Karásek snažil vkusně zdobit svá obydlí výtvarnými díly či různými starožitnostmi a toto úsilí dosáhlo vrcholu v jeho bytě v domě U Textorů v Karmelitské ulici. Zde bydlel od listopadu 1916 do roku 1930, tedy v době, kdy se nejintenzivněji věnoval sběratelství a založil Karáskovu galerii. Umělecké artefakty z různých věků a kultur (od katolického mobiliáře přes obrazy a skici současných polských výtvarníků po barokní malby a orientální dekorace) složily v soukromém interiéru estétský model světa, zredukovaný výhradně na krásu zprostředkovanou uměním.[902]

Jak vypovídají vzpomínky současníků, v tomto bytě významně ustupovala stavba před zařízením. Stěny pokrývaly obrazy nebo knihovní skříně a dům se z interiéru samého částečně vytrácel: „[...] byt se skládal ze tří velkých pokojů a dlouhé pavlačové zasklené chodby, která sloužila za knihovnu. Byly tam tisíce svazků a kromě oken nezůstalo nevyužitého místečka. [...] Stěny pokojů zaplňovaly obrazy domácího i cizího původu. […] Pracovna, v níž stála vysoká úzká skříň s odděleními pro alba rytin a kreseb, byla v pravém slova smyslu „vydlážděna“ obrazy polských malířů, mezi nimiž vedl Wlastimil Hofman [...].“ (ŠTORCH-MARIEN 1966: 106)

[902] Srov. také Bourgetovu reflexi moderního estétského salonu coby modelu kosmopolitního světa (ztělesněného Paříží, resp. v estetické rovině hotelem Drouot, proslulým aukcemi starožitností) ve studii o Renanovi: „Není-li tento salon museem, a není-li museum školou úplně zařízenou pro kritického ducha? Tento duch ostatně utvořil i rámce k obrazu společnosti, s kterou se tu setkáváme a která může seznati svoji vlastní složitost v složení svého nábytku.“ (BOURGET 1903: 56)

Stavba se však z bytu ztrácela jen zdánlivě, významně dotvářela jeho atmosféru. Karásek si tento palác zvolil záměrně,[903] přihlížeje přitom k jeho poloze v historické čtvrti (v blízkosti kostela Panny Marie Vítězné (Pražského Jezulátka)) i k jeho stáří, které posilovalo bezčasí estétského interiéru, důsledněji jej vyjímajíc z aktuálního časoprostoru.[904] Tento rys například zdůraznil Jaroslav Maria v eseji o Karáskovi, v němž tento jeho byt vylíčil jako místo přízračné, v jehož umělecké výzdobě se zpřítomňuje starobylost paláce, v němž se byt nachází. Maria rovněž Karáskův byt přirovnal explicitně k *muzeu*: „Důležitým znakem povahy Jiřího Karáska jest jeho příbytek ve starém, rozsáhlém domě v ulici Karmelitek. […] Jeho tichý byt, zařízený s vyzrálým vkusem, je museum. […] S čistotou a pořádkem až pedantickým uspořádaný byt je napojen vznešeným chladem: kdo se s očima zavřenýma zahloubá v podstatu tohoto osobitého mlčení, vycítí až hrůzu. Uhodne, že kdosi, zdánlivě nevzrušený, krotký, se dlouhé hodiny plíží komnatami, stane tu, stane tam a náhle mohutnou vlnou něžné příchylnosti zasáhne tu onu uměleckou věc.“ (MARIA 1932: 19)

Jak již bylo řečeno, Karásek si spojení svého bytu s galerií uvědomoval.[905] Vyjádřil ho explicitně také, když komentoval reprodukci údajného portrétu své babičky od Josefa Mánesa v časopisu *Týn*: „Toto číslo *Týna* přináší portrét *Josefa Mánesa*, neznámý širší veřejnosti, i znalcům. Je majetkem soukromé malostranské galerie. V pokojíku biedermairském, nad starým sekretářem se sloupkovými hodinami, v rámci mdlého

[903] Lokalizaci bytu, resp. domu Karásek pochopitelně také zohledňoval. Edvardu Klasovi se svěřil s frustrující vzpomínkou na půlroční pobyt v blíže neurčeném činžovním domě na Královských Vinohradech a vyslovil touhu bydlet na Malé Straně či na Hradčanech: „Byl rozsáhlý a pustý, bez krásy a intimity, jako všechna činžovní kasárna. A páchl chudinou, drobnými nájemníky se spoustou dětí. […] Vydržel jsem v tom domě sotva půl léta – vše je mi teď strašlivou vzpomínkou. […] Mým snem bylo by, kdybych byl neodvislý, žíti v některé mrtvé ulici Malé Strany neb ještě lépe Hradčan. Daleko ode všech elektrických drah, jichž nenávidím, daleko od moderního průmyslu, jenž dnes otravuje svým kouřem ovzduší kol mých oken.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 29) Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 143-144.

[904] V autobiografizující pasáži v úvodu *Zastřeného obrazu* se jeho hrdina vyznává z okouzlení starobylostí a opuštěností tohoto místa, které jej sbližuje s minulostí, proměňuje jeho duši v čidlo dávných příběhů: „Od doby však, kdy jsem přestěhoval svou pracovnu do starého malostranského paláce, do opuštěného jeho křídla v hlubokém nádvoří, kde melancholicky šuměla voda v puklé mramorové kašně se zvětralým Neptunem ve výklenku opryskléé zdi, tajné vlivy oklopující mou bytost, zmohutněly. Ožívaly ve mně jako vzpomínky nějakých minulých životů často dojmy, jichž jsem se děsil a jejichž původu jsem si nedovedl vysvětliti.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1923: 5)

[905] Fúze soukromého bytu a galerie měla rovněž další funkci, ochranu proti případné úřední rekvizici bytu, jež Karáskovi hrozila, jak již bylo řečeno, roku 1920. Zdeněk Wirth (za ministerstvo školství a národní osvěty) jej v dopisu Společnému bytovému úřadu hlavního města Prahy ovšem zaštítil potvrzením, že byt plní osvětovou funkci – je soukromou galerií: „Vzhledem k tomu, že tento byt jest naplněn cenným starožitným nábytkem, obrazy (mezi nimi např. portrét od Jos. Mánesa), sbírkou kreseb, miniatur a starožitnostmi nejrůznějšího druhu (mimo jiné i oltář z pražského kostela), jež nelze nikam přemístiti, upozorňuje ministerstvo, že jmenovaný byt nutno považovati ve smyslu § 9 zákona ze dne 30. října 1919 č. 592 sb. […] za místnosti sloužící účelům osvětovým a vyloučiti je z jakékoli bytové rekvizice.“ Dopis Zdeňka Wirtha Společnému bytovému úřadu hlavního města Prahy ze dne 2. dubna 1920 (LA PNP, fond Karáskova galerie).

zlata pod sklem se usmívá tato šťastná, půvabná dívčí hlava, malovaná štětcem mladého Mánesa v svítivém, nenapodobitelném, zlatém koloritu. Je duší pokojíku – jako byl její tvůrce duší českého malířství.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1920-1921b: 80) Poznámka vypovídala i o Karáskově snaze vtisknout jednotlivým místnostem bytu řád. Mezi vystaveným uměleckým dílem a prostorem měl probíhat stálý dialog, měly se vzájemně podporovat a vyvolávat harmonický dojem. Karásek tento aspekt zohlednil také v instalaci Karáskovy galerie. Aby zdůraznil rodinný původ sbírky, pojal některé sály jako měšťanské pokoje a využil také původní nábytek, který byl v jeho bytě (a který údajně pocházel z bytu jeho rodičů).[906]

Karáskova galerie, do níž Karásek věnoval celou svou sbírku i zmíněný nábytek, se také proměnila v ekvivalent jeho bytu, v útočiště před syrobou, která se v něm rozhostila po odstěhování sbírek a o níž vypovídají také některé Karáskovy listy Hofmanovi:[907] „V bytě to mám jako po vyhoření, prázdné zdi […]. Ale to je jedno: idea nade vše! Myslím, že to bude krásné.“[908] Tuto proměnu nejvýrazněji potvrdila Karáskova knihovna, kterou do galerie postupně přemístil ze svého bytu a které jej zde prvořadě reprezentovala jako spisovatele.

Svou „sběratelskou“ výzdobou odpovídal Karáskův byt pojetí *interiéru* Waltera Benjamina: „Interiér je útočiště umění. Pravým obyvatelem interiéru je sběratel. Ujímá se věcí, aby je měnil na ony předměty, kterými byly při svém původním určení. Bere na sebe sisyfovský úkol zbavovat věci tím, že je vlastní, jejich zbožního charakteru.[909] Ve skutečnosti jim namísto užitné hodnoty jen propůjčuje onu cenu, již nabývají pro milovníka vzácných předmětů. Sběratel se nejen přenáší do dalekého nebo minulého světa, nýbrž současně i do světa lepšího, v němž sice lidé stejně jako v každodennosti nemají k dispozici to, co potřebují, v němž jsou však věci zbaveny oné roboty, která je nutí, aby byly užitečné.“ (BENJAMIN 1979: 73-74)

---

[906] „Obrazy tyto zdobily rodinné pokoje, z nichž přešel do galerie i nábytek, potažený červeným brokátem, i starý stůl a prádelník s francouzskými hodinami, hrajícími dva menuety, i pozlacený svíčkový lustr.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925-1926c: 15) Vazba k původnímu umístění byla zdůrazněna i v celkové kompozici galerie a v pojetí sálů jako kunstkammer: „Interiéry starého Michnova paláce nutí samy sebou k uspořádání pokojovému, původ ze soukromé sbírky není tu zastírán, naopak úmyslně uchováván.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1935: 116)

[907] V některých dopisech také poukazuje na zimu ve svém bytě, např.: „Píši v galerii, je tu „cieplo“, doma je „bardzo zimno“.“ Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi z podzimu 1925 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[908] Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmanovi z 6. dubna 1925 (LA PNP, fond Karáskova galerie).

[909] V tomto ohledu je možné připomenout, jak *sběratel* Karásek „zachránil“ na Jeřábkově aukci poslední dopis Josefa Mánesa před osudem zboží.

Kontakt s uměleckým předmětem v autonomním prostředí estétského interiéru nahrazoval vnější realitu. Nerušenou koncentrací na detail artefaktu[910] bylo možné ovládnout i čas a prostor. Ode všeho vnějšího (dále nezadržitelně plynoucího) se estét v okamžiku umělecké recepce, při níž se soustředil jen na předmět sám, izoloval. Zaujetí artefaktem zúžilo skutečnost a vyvolalo iluzi stání všeho, realitě byly vymezeny nové hranice určené vnímajícím subjektem a předmětem. Existenční prostor pokrytý vrstvou takové umělé reality, svébytného světa umělecké fikce, byl tímto ještě silněji ochraňován před zevními silami, zakládal nový vlastní čas, přítomnost, dějiny – i paměť.

Byt se tak přímo proměnil v alternativní svět s vlastními dějinami, utvářenými osobními příběhy jednotlivých předmětů.[911] Karásek skládal svůj příbytek z věcí, s nimiž byl důvěrně spojen, znal jejich minulost (již mohl sám fikčně přetvářet) a citlivě spojoval jejich život se svým. Dbal také historie svých věcí[912] a často o nich svým návštěvníkům vyprávěl, ať již to byly příběhy pravdivé či vymyšlené. Přitažlivost starobylosti odpovídala okouzlení zapomněním a Karásek tuto svou náklonnost opakovaně připomínal.[913]

Jedním z charakteristických výrazů tohoto oslavovaného zapomnění je posmrtná anonymita, s níž se spolu se jménem člověka vytrácí i jeho daný, hmotný život. V ideálním případě po něm zůstávají jen fragmenty, které ponechávají dostatečnou volnost k fikční rekonstrukci (a tedy dodatečné estetizaci) zmizelého života. Sám Karásek se z touhy být zapomenut také vyznával. Například v dopisu Marii Kalašové,

---

[910] Karásek soustředěným kontaktem s uměleckými díly charakterizoval postavu Radovanova otce v románu *Ganymedes*: „Celé dny bloudil po starožitnických krámech a přeplňoval rodinné pokoje antikvitami všeho druhu. [...] Pán domu vydržel celé hodiny, prohlížeje s lupou v ruce iniciálu starého rukopisu. Bloudil jako zapomenutý stín po komnatě, od věci k věci, zde se kochaje drobným obrázkem Grundovým, tu zase rozkošnou růžičkou na míšeňském koflíku. Zde napínal starý samostříl s empirovým kováním, tu zase hladil zálibně antickou minci.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1925a: 14)

[911] Albert Samain konstruuje v povídce *Xanthis aneb Sentimentální skleník* radikální variantu estétského interiéru – skleník obydlený živými předměty, z nichž jeden z nich (stříbrná tabatěrka) je dokonce označen za původce vyprávěného příběhu: „Pokaždé když jsem se omeškal, abych pozoroval etažéry nebo skleníky, tyto malé útulky ze vzácného dřeva a křišťálu, kde se vypařují starobné parfémy, kde se vznáší tklivý prach minula, kde vznešená a melancholická duše Přepychu vibruje v zámlku myšlénky, vždycky jsem se domníval, že zvláštní život musil tu býti prožíván pod záštitou velikých, hlubokých záslon, daleko od promiskuit a všedností skutečna“ (SAMAIN 1906: 11)

[912] Karásek při svém sbírání také přihlížel k původu předmětů, například vlastnil vánoční betlém Julia Zeyera nebo *svícnový lustr a jiné památnosti* z pozůstalosti J. J. Kolára, jak uvádí Karel Sezima, viz SEZIMA 1945: 230.

[913] Stéphane Mallarmé pojmenoval specifickou krásu prostorů a předmětů na okraji, zbavených svých původních funkcí a užitečnosti, *půvabem věcí zašlých* (*la grâce des choses fannées*) v básni *Zimní záchvěv* (srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1902: 39-40), která Karáska inspirovala k souboru básní v próze v *Zazděných oknech*, v nichž – s využitím motivů z řečené Mallarméovy básně (hodiny, benátské zrcadlo, nahota ženy) – zachytil mnohotvářný svět melancholického zanikání věcí, zasahující do šlechtických sídel, stejně jako do vetešnických krámků.

v němž zpětně reflektoval jejich společnou procházku po Cibulce, spojil své okouzlení zapomenutým lesoparkem a zapomenutými básníky, o nichž promlouvají jen jejich vlastní básně, a vyslovil své přání, aby jeho dílo odstínilo podobné zapomenutí: „Byl jsem vlastně včera strašlivě smutný, mnoho jsem myslil na minulé a na všechno, co nás v životě oklamává, ten zámeček mne však se vším smířil a zharmonizoval: snad jednou lehne taková truchlivá krása i na můj marný život, až po letech někdo náhodou rozevře zapomenutou mou některou knihu a bude z ní čísti o mém smutku. Měl jsem včera touhu mluviti stále o mrtvých básnících, pamatujete, jak jsem se vracel stále k těm zapomenutým německým romantikům? Zámeček na Cibulkách příštího jara bude místem, kde si je budu čísti: a chci tam sníti o nějaké své práci.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 47-48)

Nejpříznačnějšími „zapomenutými světy“, které Karásek ve své tvorbě reflektoval, byly hřbitovy a vetešnictví.

Karásek mnohokrát odkazoval především ke zrušenému Malostranskému hřbitovu, na němž byli pochováni i někteří jeho sourozenci[914] a který se od konce devatenáctého století postupně proměňoval v park, zdobený náhrobními kameny, pomníky a sochami a z něhož se postupně vytrácelo povědomí o zde pochovaných.[915] V jedné ze svých pozdních básní *Květiny na Malostranském hřbitově* Karásek tento obraz zapomenutí vyjádřil motivem nečitelné náhrobní desky: „Predikát s erbem vyhlodaly deště“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1946b: 24) Karásek jej často navštěvoval také s přáteli[916] a vyprávěl jim různé příběhy o některých zde pochovaných, například o již zmíněném baronu Herzogenbergovi.

Vetešnický krám je podobné univerzum jako estétův byt. Oproti němu ale nejsou předměty zde soustředěné zdůvěrněny, jsou zapomenuty a „bezejmenné“.[917] Tím, že ztrácí svou identitu, ale mohu nabýt novou. Estét jim může vtisknout jiný, krásný (třeba

[914] Srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 27.

[915] Dojem zanikajícího hřbitova zachytil Karásek například v *Zastřeném obrazu*: „Z ostatního hřbitova jsem měl jen melancholický dojem zrušeného hřbitova, odsouzeného k pozvolnému zániku, dojem propadajících se hrobů pod fialkovými trsy, zastíněných smutečními jasany, puklých náhrobních desek a zrezivělých tepaných křížův, epirových kamenných andělův a zavřených kaplí patricijských vedle bezejmenných už hrobův ostatních.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1923: 15)

[916] Například sem chodil s Otakarem Štorchem-Marienem, který také na Karáskovo vyprávění o zde pohřbených vzpomíná: „Věděl [Karásek] tam o každém hrobě, o němž se dalo něco zajímavého povědět, ať už to bylo místo posledního odpočinku nositelů pyšných kdysi jmen, po nichž sotva zůstala ještě památka, či hroby buditelů, spisovatelů a umělců zarůstající divokým břečťanem, kolem nichž nezasvěcený šel bez povšimnutí, protože přehlédl nápis buď sotva čitelný, či zakrytý bujnou vegetací.“ (ŠTORCH-MARIEN 1966: 105)

[917] Kritický obraz vetešnického světa (a úděl artefaktu, který se v něm ocitne a ztrácí svou identitu) zachytil SAMAIN 1906: 30.

i tragicky krásný) osud, jaký Karásek přiřkl pohřbenému mladému šlechtici, k jehož hrobu chodil na Malostranský hřbitov.[918] Starobylost všech předmětů zprostředkovává implicitně kontakt s jejich dřívějšími majiteli, nicméně nejvýznamnějším takovým artefaktem je portrét, který zachycuje bezejmennou bytost a nechává diváka dosnít její příběh.[919] Karásek zachytil kontakt s takovým dílem v řadě svých pracích, například v básni v próze *Portrét* ze *Zazděných oken*, v níž lyrický subjekt vzpomíná na svou návštěvu vetešnictví, v němž našel podobiznu mladého aristokrata:[920] „Zarámován v otřelém a unylém zlatě, z ponuré černi hleděl na nás úzký, bledý obličej s vysokým čelem, na něž splýval v bohatých vločkách pudrovaný vlas… Jistě to byl markýz s dlouhým a zvučným jménem, předek starobylé rodiny, již vymřelé a zhaslé – nezdá se ti? // […] // Hleděl tak teskně na nás, věru teskně - snad toužil po vysokém, chladném sále rodinného zámku, po stěně, vykládané tmavým dřevem, kam jej pieta zavěsila, mezi celou řadu vážných obličejů s dlouhými copy?“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1894: 52-53)

Ve vzpomínkových statích Karásek také popsal byty některých svých generačních druhů z přelomu století. Mimořádné zaujetí interiérem shledal například u Stanislava Kostky Neumanna. Karásek připomněl, že si Neumann sám projektoval pro svou pracovnu v olšanské vile nábytek[921] a že on sám jej také o návrhy nábytku požádal: „Po příkladě Neumannově jsem zatoužil, abych také já nebydlil v pokoji zařízeném nábytkem po předcích, a […] svěřil jsem Neumannovi úkol, aby byl pro mne „architektem nábytku“. Neumann velice horlivě vyhledal v Studiu ilustrace nábytku

[918] Srov. HOFMAN 1931.

[919] Není vyloučeno, že údajné portréty Karáskových rodičů (od neurčeného autora), potažmo jeho babičky (který Karásek připsal Josefu Mánesovi) či další předměty, které Karásek označoval za rodinný majetek či sbírku, měly svůj původ právě v některém starožitnickém krámku a součástí „dějin“ rodiny Karáskových se staly až Karáskovým výkladem. Bylo-li tomu tak, pak právě zde došlo ke zintimnění anonymního artefaktu (vztažením k vlastní historii) a současně tak Karásek dále estetizoval obraz své rodiny (která by nadto nabyla nových tváří): namísto banálních fotografií (kterými Karásek opovrhoval, jak často zdůrazňoval), tak uchovaly vzhled jeho rodiny olejomalby.

[920] O svém okouzlení přízračnými, nevyslovitelnými příběhy zapomenutých věcí promlouvá Manfred Macmillen: „Miluji staré věci nejen pro jich krásu, ale i pro podivuhodné legendy, jež vypravují o lidech, kteří se jich kdysi dotýkali a s nimi žili. Taková antikvářská skladiště mají pro mne přitažlivost. Najdete tam plno religiézních věcí, věčných lamp, v nichž nikdo nerozžehá světel, madon, k nimž se nikdo nemodlí, a ornátů, jichž nikdo neobléká k mešním obřadům. A přece všechno ještě vydechuje posvátnost a kadidlo.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1907a: 58-59) Jako příklad uvádí Manfred staré portréty, přičemž toto líčení se přímo intertextově vztahuje právě Karáskově básni v próze *Portrét*. Zapomenuté podobizny šlechticů přitom také odkazují k úpadku rodového aristokratismu. Srov. též další obdobnou pasáž v próze *Vánoce v Grecciu*: „Vzpomeňte si obrazu Quida Reniho, jejž jsme viděli v galerii strahovského kláštera, pohozený jako v haraburdí, v zmatku a nepřístupný v směsi ostatních pláten.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1904b: 9)

[921] Viz KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 156.

projektovaného pro nějakou kněžnu a podle něho mi vybájil nový nábytek. Mám jej dosud v bytě jako pracovnu.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 161)

Neumann ve vzpomínkovém souboru *Žižkov čp. 45*. skutečně přiznal své tehdejší zaujetí interiérem a periodizoval je do dvou fází, zhruba oddělených zlomem století. První z nich prý ovlivnil Arnošt Procházka a vyznačovala se nesourodým spojením starobylého nábytku a bizarního dekorativismu[922] a vzpomínající Neumann se od ní distancoval a ironizoval ji. Ve druhé fázi byl již poučen anglickým a německým uměleckým průmyslem a pokoj obměnil v souladu se svým odvratem od dekadentního symbolismu.[923] Proměnami pokojů tedy Neumann ilustroval svůj estetický i světonázorový vývoj. V návaznosti na svou distanci od starého interiéru pak v cyklu *O Arnoštu Procházkovi a Moderní revui* Karáska charakterizoval přímo jako bytost uzavřenou do vlastního antikvárního „interiéru“, do pavoučí sítě dekadentních rekvizit: „Pan Jiří Karásek je duch příliš jednostranný a subjektivní, pavouk, jemuž se vždy nejlépe dařilo v jeho bizarní pavučině mezi royalistickými a papežskými emblémy a nikoliv v extraturách do sokolství a podobných oficiálních podniků […].“ (ibid.: 140)

Do světa z pavučin Karáska uzavřel také Emanuel Lešehrad v drobné básni v próze stylizované jako nekrolog *Milovník pavouků*,[924] v níž jej stylizoval jako snivého tvora oddaného umění, který se poté, co věnoval své umělecké sbírky národu, uzavřel v prázdném světě svého bytu a začal sbírat a chovat pavouky, mezi nimiž také nakonec zemřel, proměniv se sám po smrti v interiér, obydlený pavoukem.[925] Lešehradův text

[922] „Ale nejhůře dopadl pokoj, jejž jsem si vyhlédl za pracovnu a znovu zařídil. Zde se projevilo zřetelně zpátečnictví, ve kterém nás bezděčně vychovával Arnošt Procházka se svou zálibou v zrůdnostech, počínajíc středověkou mystikou až po Stanislava Przybyszewského, a se svou ironií pro civilní pokrok. Dal jsem pokoj vymalovati „bohatým“ vzorkem s převládající barvou tmavočervenou, postavil jsem do něho „renesanční“ skříň na knihy, velikou a neforemnou jako varhany, rozvěsil jsem po něm tmavé záclony: vyšel z toho zkrátka jakýsi ponurý salon buržoazní, ozdobený ke všemu ještě pyšným pávem vycpaným.“ (NEUMANN 1931: 80)

[923] Proměnu svého interiéru v novém desetiletí Neumann kladl do souvislosti se svým politickým, resp. estetickým vývojem a odklonem od *Moderní revue*: „Z rozjasněného mozku a srdce zmizela ponurá strašidla literární provenience, dozněly v nich poslední tóny přejaté z náboženských ideologií, cizí masky a ornamenty, všecky dekadentní a náboženské představy. […] Probouzel jsem se však nyní k nové veselosti a statečnosti také se světem okřívajícím jasnými barvami impresionistickými. I moje pracovna byla velmi změněna. Dveře a okna byly bíle nalakovány, stejny dostaly hladký odstín světlý a nahoře vlys z květovaného čalounu anglického, renesanční skříň s jinými starými krámy putovala do spodní místnosti neobydlené a na jejich místo přišel žlutozelený nábytek dubový, k němuž nápady poskytlo mi anglické The Studio.“ (NEUMANN 1931: 86)

[924] Lešehradova báseň v próze vyšla nejprve 8. ledna 1931 v *Českém slově*. Karáskovo jméno nebylo v textu uvedeno, odkazovaly k němu jen iniciály J. K. v podtitulu článku a některé biografické údaje. V knize *Most nad světem* pak tyto iniciály chyběly.

[925] „Žil tak v říši pavouků. Jeho pustý byt byl oživen němým národem drobných tkalců pavučin. [...] Očím vstupujících zjevil se obraz hrůzný a zároveň dojemný. Mrtvý básník ležel na pohovce. Jeho poprsí a obličej byly opředeny jemnou stříbřitou pavučinou. Básníkova ústa byla otevřena a právě uprostřed nich

odkazoval k básni v próze Karla Hlaváčka *Subtilnost smutku* a zřejmě k básni *Pavouk*, jíž Karásek uzavřel své *Písně tulákovy o životě a smrti*. Lyrický subjekt v ní promlouvá k pavoukovi v rohu místnosti a srovnává s ním svůj marný *sen*, bilancuje neuspokojivý, pustý život a nakonec naznačuje vlastní pád do pavučin. Pavučiny se tak proměňují v kultivované estetické sídlo smrti, v němž nuancovaná struktura sítě tvoří hranici všední reality a snové samoty: „Sen můj to je také pavouk, souká přízi bizarní / V koutě opuštěném, nejšťastnější, když je sám. // […] // Všechno, co jsem prožil v žití, padá někam do hlubin. / [...] / V prázdno nyní zpropadám se jako v pavučiny stín. / [...] // Pavouku, teď pavučinou zastři celou bytost mou, / Zapomenout chci teď navždy, co je radost, co je bol. / A až zastřeš pavučinou duši bědnou, duši mdlou, / Ponesu v ní snů svých stopy jako cesta brázdy kol.“ (KARÁSEK ZE LVOVIC 1930b: 89)

Byt byl ovšem – podobně jako pavučina – jen křehkým útočištěm. Jak zdůraznil ve stati Walter Benjamin, bylo jeho podstatou zdůvěrnění.[926] Věci v něm (ideálně) pozbývaly své tržní hodnoty, lidé svých společenských rolí, chování konvence. Jeho zhroucení tedy mohla přivodit invaze cizoty, například existenční či zdravotní problémy jeho obyvatele.[927] Tak i Karáskův poslední byt (v tzv. Baxově domě na Újezdě) ve druhé polovině čtyřicátých let, kdy básník těžce onemocněl a hmotně strádal, pozbyl své původní ochranné funkce. Karásek tento stav reflektoval v již zmíněných dopisech a příležitostných básních psaných Otto Girgalovi, v nichž vykreslil aktuální podobu svého bytu kontrastně k jeho dřívější exkluzivitě, například ironicky konfrontoval současný zápach z vařeného zelí s dřívější vůní tuberóz.[928] Dřívější krása interiéru se tak rozpadla a zvrátila ve svůj banální opak.

Tělesná indispozice obyvatele nadto proměnila toto útočiště v past, již sám nemohl opustit. Karásek to připomínal například v souvislosti s nálety, během nichž se nemohl

---

byl střed pavučiny, v němž seděl nepohnutě a přísně, jako věrný strážce vchodu do svatyně, - veliký pavouk křižák.“ (LEŠEHRAD 1932: 56)

[926] Srov. BENJAMIN 1979: 73.

[927] Maurice Maeterlinck v dramatu *Vetřelkyně* naznačil tento vpád odcizující, rozkladné cizoty v replice jedné z postav: „Jakmile nemoc [*maladie*] vtrhne do domu, toť jako by se nalézal v rodině cizinec [*étranger*].“ (MAETERLINCK [1896]: 8) Tomu odpovídá i proměna světa této hry, k níž dojde příchodem smrti: zahrada ztichne, zvířata jsou neklidná, dům nejde zavřít, světlo se zkalí. Důvěrně známý prostor tak pozbude své známé podoby a v této atmosféře se sobě vzdalují i jednotlivé postavy, přestávají se sobě podobat, což si nejvýrazněji uvědomuje slepý děd, který rovněž vyciťuje přítomnost smrti.

[928] „Milý příteli, jste velmi šlechetný se svou účastí na mém skorbutovém bolu. Vaše zelí, jež je prima, naplnilo svou libovůní můj brloh, jenž se tím naplnil odeurem ryze periferijním a vypudil zatím vůni tuberos a nočních fial. Můj trapič, jenž si liboval dosud v dortech, makovcích, buchtách atd. – ujistil mne teď, že prý žere také rád zelí a mrkev a že je vůbec nevyhubitelný…“ dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Otto Girgalovi z ledna 1945 (LA PNP, fond Girgal, Otto) Srov. též dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Otto Girgalovi ze dne 26. ledna 1945 (LA PNP, fond Girgal, Otto).

dostat bez cizí pomoci do krytu.[929] Místo aby jej byt chránil od ulice, ohrožoval jej pomíjivostí svých stěn – potencialitou „vpádu" ulice přímo do interiéru.

Výrazem tohoto reálného průniku jsou obrazy stržených domů s ojedinělými zachovanými zdmi s částečně zachovaným zařízením, jejichž původní intimita se náhle stává součástí veřejného prostoru, ne nepodobná posmrtně odkrytému obyvatelovu soukromí.[930] Zánik interiéru a smrt člověka jsou příbuzné svou bezbranností, která vyvstane především při vpádu cizích očí, odkrývajících ukrývanou intimitu.[931]

Protikladem interiéru zůstává ulice, z níž estét utíká a s níž se může bezpečně setkat jen prostřednictvím okna. Jeho sklo,[932] vystavené vodním kondenzacím, ledovým květům, odleskům a odrazům a dalším fyzikálním efektům, je variabilní, propustnou a současně deformující, transparentní i zrcadlící hranicí. Ta může připomenout závoj symbolistního umění, který rozmývá ostrost tvarů dynamickým vzorkem barevné látky umělcovy imaginace, a estetizovat zevní svět.[933] Současně také může optickou konfrontací s vnější realitou umocnit pozorovatelův (pozitivní i negativní) prožitek vlastní nepřítomnosti v ní, odcizení se jí.[934] Interiér prostřednictvím okenního skla tedy estetizuje vnější svět i vzpomínku na minulost (na pozorovatelův vlastní obraz na ulici/mezi lidmi), ale rovněž násobí obyvatelův pocit osamocenosti a cizinectví. Podobně jako v prvním desetiletí Karásek ve společnosti mlčel (a vystavoval své tajemství), stal se ve stáří neviditelným

[929] „Když houká siréna, zavru okno – do krytu nemohu jíti, tak se odevzdávám shovívavému posouzení Prozřetelnosti, jsem-li už „zralý" k zahynutí." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Otto Girgalovi ze dne 20. března 1945 (LA PNP, fond Girgal, Otto)

[930] Tomu odpovídají například obrazy bouraných domů v Rilkových *Zápiscích Malta Lauridse Brigga*, např.: „Domy? Ale abychom byli přesní, byly to domy, které už nebyly. Domy, jež zbourali odshora dolů. Co existovalo, to byly jiné domy, jež stály vedle, vysoké sousední domy. […] Nevím, zda už jsem řekl, že míním právě tuto zeď. Avšak nebyla to takříkajíc první zeď zbývajících domů, ale poslední z dřívějších. Bylo vidět její vnitřní stranu. V různých patrech bylo vidět stěny pokojů, na nichž ještě lpěly tapety, tu a tam náběh pokojů, na nichž ještě lpěly tapety, tu a tam náběh podlahy anebo stropu. Vedle stěn pokojů, po délce celé zdi zbýval tam ještě špinavě bílý prostor a jím se plazula nevýslovně odpornými červovitě měkkými, téměř zažívacími pohyby otevřená, skvrnitě rezavá roura záchodu. […] Nejnezapomenutelnější byly však stěny samy. Houževnatý život těchto pokojů se nedal udupat. Byl ještě tu, držel se hřebíků, které tu zůstaly, setrvával na zbytku podlah, širokém jako dlaň, choulil se v náběžích koutů, kde zbyla ještě trošička vnitřního prostoru. […]" (RILKE 1994: 40-41)

[931] Pod touto uvědomovanou hrozbou se také údajně Karáskův byt nejednou zaplňoval kouřem z pálených dokumentů (autografů, korespondence apod.).

[932] Na sklo, průhlednou i deformující hmotu, významně se uplatňující při estetické recepci reality (např. ve Wojkowiczově Gerdě) upozorňuje Hana Bednaříková, zmiňujíc přitom skleněný hranol, který skutečnost fragmentarizuje a rozkládá, srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000: 69-71.

[933] Takovouto symbolistní reflexí oken jsou například malby a pastely Odilona Redona, a to nejen jeho „okna", tj. malby zobrazující chrámové vitráže, ale i pohledy z okna připomínající vitráže, na nichž jako by ulpěla vnější krása, např. *Le Vitrail*, *Le Vitrail – Le jardin mystérieux*, *Le Vitrail – Beatrice* či *Le Vitrail – L'Allégorie*. Okno jako estetizující fenomén reflektoval také Josef Sudek v cyklu fotografií (pojmenovávaném jako *Okno mého ateliéru*) z let 1940-1954. Zdůrazněná identita zobrazovaného je maskovaná rozmanitostí nových optických kvalit, vyvolaných zemskými a atmosférickými podmínkami. Viz SUDEK 2007.

[934] K modernímu literárnímu využití toposu muže v okně viz MÁLEK 2008c: 207-208.

mužem za oknem. Na rozdíl od *zazděných oken* jeho mladých let neskrývalo jeho okno, orientované na rušný Újezd, tajemství či krásu, ale jen dělilo svět tělesného úpadku od chaosu doby, do níž tento nemocný již nepatřil. Estetizující aspekt z této izolace vyprchal a převládla jen hořkost, kterou již nyní ve svých dopisech i rozhovorech nezastíral.[935]

Pohyb na ulici frustroval estéta svou veřejnou povahou. Existenčně vynucená cesty městem (do zaměstnání a z něj apod.), vedoucí zjednotvárněnými trasami, konfrontovaly chodce s neestetickou vrstvou velkoměsta, již představoval především shluk „pracujících", jejž ovšem estét spoluutvářel a který zrcadlil jeho civilní existenci, zesiluje její neestetičnost a nesvobodu: „Cítím se nešťasten a snížen, vychrlí-li smíchovské továrny spousty svých dělníků do ulic – to vše je mi cizí, nepřátelské milieu, jehož hrubost, nízkost a zotročelost mne odpuzuje." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2001: 29)

Napjatý poměr k veřejnému prostoru dočasně harmonizovala procházka, pohyb zacílený výhradně ke krásnému prožitku (z vybraného prostoru a z případného přátelského doprovodu). Procházka (či výlet) se díky své samoúčelnosti vymykala z běžného života, ve známém prostoru zakládala novou trasu, která náležela spíše do fiktivního, imaginárního světa než do aktuální reality.[936] Karásek své procházky a výlety cílil mimo centrální čtvrtě města, většinou do opuštěných krajinných partií na levém břehu vltavském, které oplývaly melancholickou náladou (např. Hvězda, Cibulka, Malvazinka, Stodůlky), nebo až za Prahu (Závist, Roztoky, Karlův Týn, Příbram). Tato místa polarizovala soudobou Prahu svou bezčasovostí a poskytovala jedinečné estetické kulisy osobním meditacím či důvěrným rozhovorům. Karásek podnikal své procházky sám či s přáteli[937] a nejednou na ně upozorňoval i v korespondenci. Karáska také

[935] „Pracuji v galerii, kam mne denně odvádí má neteř pí. Lipanská, a po 1 hodině mne zase odvede domů – a pak sedím doma v pokoji u okna a dívám se na ulici, jak tam proudí lidstvo se zdravými údy – a když se setmí, odestelu si lože, lehnu a spím do rána, předtím ovšem řeknu celému světu, mimo své přátele, aby mi vlezl i se svou slávou „na hrb". Tak to jde den ze dne a tak to půjde až do té poslední hodinky." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmannovi ze dne 11. května 1948 (LA PNP, fond Karáskova galerie)

[936] Jako charakteristický pohyb estéta ke zdrojům krásy reflektoval Arthur Breisky procházky Alberta Samaina, přičemž u něj rovněž upozornil na jeho silný vztah k interiéru jeho bytu: „Miloval [tj. Samain] bezcílné a samotářské *flânerie* po Paříži, zejména po jejích starodávných čtvrtích, v nichž zvečera vznáší se duše minula, nebo po nábřežích, kde prodléval dlouhé chvíle u starožitnických krámků, prohlížeje si antikvity, bibeloty a rytiny. [...] Ale nade vše miloval samotu ve svém uzavřeném a chudém pokoji, kde s přivřenýma očima nad rozevřenými knihami vydával se na dobrodružství imaginárního života." (BREISKY 1996: 19-20)

[937] V prvním desetiletí dvacátého století chodil na procházky například s Marií a Zdenkou Kalašovými, Annou Lauermannovou, Emanuelem z Lešehradu či Josefem Müldnerem, později mj. s Wlastimilem Hofmanem, Witoldem Bunikiewiczem, Emilem Šimkem nebo Otakarem Štorchem-Marienem.

přibližně v letech 1902 až 1906 doprovázel jeho pes Harry[938] (Karásek o něm někdy mluvil jako o *panu Harrym* či o *příteli Harrym*), zřejmě bernardýn[939] či vzácný leonberger,[940] který svým vzezřením mohl připomínat básníkovo erbovní zvíře a jemuž prý jeho pán s jistou (flanérskou[941]) blahosklonností podřizoval tempo i směr své chůze.[942] Tím, že se při chůzi podvolil psí vůli, nikoliv všeobecným pravidlům, Karásek paradoxně zlidštil, zintimnil svět ulic, rozbil svou nevypočitatelnou chůzí jejich pravidelnost, individualizoval jej.

O všednodenní Praze, rozrůstající se a decimující vše minulé, se Karásek dlouhodobě vyjadřoval s nelibostí. Již na konci století kriticky komentoval soudobé urbanistické zásahy ve stati *Moderní Praha*, v níž reagoval na radikální názory Jaroslava Hilberta, který v úvaze *Stará Praha a Praha budoucí* navrhoval radikální přestavbu celého města, při níž by byly zachovány jen významné historické památky, které by obklopila nová zástavba vyhovující lépe požadavkům a hygienickým potřebám moderních Pražanů.[943]

---

[938] Není jasné, od kdy Karásek svého psa vlastnil; bylo to však jistě ještě před 12. červencem 1902 (podle dopisu Jiřího Karáska ze Lvovic Josefu Müldnerovi ze dne 12. července 1902 (LA PNP, fond Müldner, Josef): „Přítel Harry je vyhojen, jsem teď odkázán více či méně na jeho psí lásku vyřídil jsem mu, pokud se v psím dialektu vyznám, Váš pozdrav, jejž ráčil On přijati se suverénně blahosklonným zamručením."). Harry zemřel 7. ledna 1906, srov. dopis Marii Kalašové ze dne 8. ledna 1906: „Včera byl jsem velmi smuten: v poledne dokonal mi můj dobrý pes Harry. Byl od Vánoc nemocen, včera v poledne zalezl do kouta, vytušil jsem hned, že je to konec. Pravdu má Goncourt: Smrt zvířat je lidská – byl jsem pohnut resignací, s níž ten pes umíral. Má domácnost jest o polovici mrtvější, byl to dobrý, věrný druh. A mimo Karle paní Lauermannové neublížil nikomu." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 52)

[939] Pamětníci i Karásek označují Harryho za bernardýna: „Psa je člověku líto jako přítele. Já truchlil za svým psem, jejž jsem měl před 15 lety, byl to bernardýn a jmenoval se Harry a zahynul zápalem plic, umíral jako člověk – a v rodině jsme ho oplakávali jako člena. Bylo to velmi ušlechtilé a dobré zvíře." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Wlastimilu Hofmannovi ze dne 2. září 1922 (LA PNP, fond Karáskova galerie) Srov. též SEZIMA 1945: 228. Jako o bernardýnovi píše o Harrym i Josef Müldner (jmenuje jej mylně Barry), srov. Müldner, Josef: Jiří Karásek Lvovický ze Lvovic. strojopis (LA PNP, fond Müldner, Josef).

[940] Karásek později tvrdil, že šlo o leonbergera, nicméně je možné, že tuto rasu mystifikačně uváděl právě s cílem evokovat blízkost leonbergera a lva: „Já sám osobně rád vzpomínám na jolu, oba naše psíky (víte, že Sezima ve svých „Pamětech" zvěčnil Harryho, jenže místo „pes leonberský" mu říká „bernardýn"), dále na to, jak se pěkně sedělo na Střeleckém ostrově atd. Tenkráte jsem měl pěkné šatečky, módní klobouky, nádherné kravaty, inu, byli jsme mladí, a lehkomyslní, za veslo jsme dali Petronia Arbitra a myslili jsme, že dobudeme slávy na Parnase." Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Josefu Müldnerovi ze dne 24. února 1946 (LA PNP, Müldner, Josef)

[941] Walter Benjamin upozorňuje na údajný flanérský zvyk z poloviny devatenáctého století – podřizovat tempo chůze „venčené želvě": „Kolem roku 1840 patřilo po jistý čas k dobrému tónu vodit v pasážích na procházku želvy. Flanér si jimi dával rád předpisovat své tempo. Kdyby bylo šlo po jeho, byl by musil přijmout pokrok tento krok." (BENJAMIN 1979: 110)

[942] „Vpravdě jsem hned při prvních osobních stycích s Karáskem žasl, jaký je to tichý, mírný, povolný člověk a přímo trpná povaha. Měl jednu dobu krásného velikého bernardýna Harriho a bylo zábavné pozorovat pána i psa, kdo kým vládne. Harri vedený za obojek si vzpomněl a rozběhl se na protější chodník, pán poslušně s ním; Harrimu se zalíbilo uprostřed jízdní dráhy, pán přes nebezpečí, že budou přejeti oba, sdílel jeho záliby; pes se zadumaným pohledem stanul před zeleně natřenými vraty, pán trpělivě čekal, až se hne." (SEZIMA 1945: 228)

[943] Hilbert se touto statí pokusil konkretizovat svůj kritický postoj k soudobému domácímu urbanistickému konservatismu, který již dříve předestřel v článku *Tváří v tvář Ibsenovi*, v němž se dotkl mj. snah některých českých osobností vystupujících proti drastickým urbanistickým zásahům v pražské

Karásek této velkoměstské koncepci neupřel přesvědčivost a ocenil její snahu vnést do města *život, pohyb, ruch* namísto dosavadní *strnulosti* a *nehybnosti*, nicméně doporučil citlivější postupy. Namísto boření chátrajících památek navrhl jejich restaurování a odmítl i plošnou transformaci města.[944] Krajnost Hilbertova postoje vyložil jako přirozenou reakci na dlouholetý český *kult minula*, jehož proměnou, ideovým omlazením podmínil skutečnou modernizaci Prahy: „Věříme, že bouřný a kypící život, sociální a kulturní převrat jako jinde, šlehne konečně i do zdí tohoto staroslavného města, že rozboří v něm všechno, co uzrálo k smrti. A pak nebude se jednati jen o několik starých domů jako dnes. Nový život najde si také nové formy. Nové životní podmínky stvoří nový styl." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900b: 412)

Karásek ve svém obrazu opakovaně sdružoval rozpornou potřebu samoty i společnosti a reflektoval ji rovněž jako rozkladný prvek, znemožňující mu úplné životní naplnění. Vedle duchovního přátelství bylo možným rozřešením tohoto sváru flanérství: „Rád žiji mezi lidmi, byť jsem se cítil samotářem mezi nimi. Rád je pozoruji a ruch kolem mne naplňuje mne životní radostí." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 148)

V dopisech Karásek nejednou vyslovoval touhu žít v cizích velkoměstech, volně chodit po ulicích, nepoznán a anonymní, proměnit se ve flanéra.[945] Anonymita rozpouštěla jedince a maskovala ho, a umožňovala mu tak svobodně a bezcílně okoušet lidské společnosti, pozorovat ji přímo uvnitř ní a přitom „nepozorován". Ve vzpomínkách připomínal, jak se mohl ve druhé polovině devadesátých let takto svobodně pohybovat

---

historické zástavbě, když porovnal norskou Christianii s Prahou: „Menší než Praha a pokud možno ještě špinavější, toť Christianie. Nevím, jestli tamější mladá a méně mladá inteligence pod nejvýš populárním heslem „Boj o starou Christianii" způsobila, že zachováno tu snad vše, co tvoří tak výlučně opožděný ráz tohoto města, ale tolik jest jisto, že by tu pan Mrštík jásal a pan William Ritter by nemusel psáti články, které jsou víceméně zakrytým obdivem své nezištnosti. Mně bylo úzko." (HILBERT 1899-1900b: 5) Jako příklad adekvátně kultivovaného moderního evropského města, vyznačujícího se vzdušností, volností, pravidelností a mohutností, označil Londýn.

[944] Karásek připouštěl kompromisy jen v těch případech, kdy je vážně ohroženo zdraví obyvatel těchto míst. Jako příklad takového zákroku uvedl asanaci židovského města, která ovšem nebyla provedena s potřebnou rozvahou, proměnila se v čirý vandalismus a v posledku nepřinesla ani potřebné zlepšení: „Tím vandalismem nezíská se Židovské čtvrti více vzduchu. A jest ještě pochybno, bylo-li nutno **všechno** zbořiti a nebylo-li by postačilo, jen uvolniti atmosféře získáním náležitého průvanu bouráním částečným. Neboť, že moderní činžovnická kasárna, jaká dnes se staví namísto starých malebných domů, nejsou pravými zdroji neotřesitelného, robustního zdraví, ty ohyzdné klecovité stavby, kde se byt na byt kupí do výše a jichž prostory budou stejně do posledního místečka jednou zneužívány, jako v budovách starých, chudinou pomocí komplikovaného systému podnájemnictva, každý znatel smíchovských partií blíže ke Košířům, Libně, Žižkova do písmene potvrdí." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1899-1900b: 410)

[945] Walter Benjamin charakterizoval flanérský pohyb jako svobodnou chůzi, která je současně veřejná i soukromá, uvnitř i vně, s lidmi i mimo ně: „Flanér stojí i na prahu velkoměsta, i na prahu měšťanské třídy. Obojímu se ještě nepodrobil. V obojím není doma. Hledá útulek a ochranu v davu. [...] Kryt davem jako závojem vidí flanér známé město jako fantasmagorii. Město vyhlíží hned jako krajina, hned jako obytný pokoj. Obojí se poté uplatní při zakládání obchodních domů a z potulování po ulicích se bude těžit jako z činnosti, přispívající ke zbožnímu odbytu. Obchodní dům je poslední rána flanérovi." (BENJAMIN 1979: 74)

po různých německých a rakouských městech, kam dojížděl s vlakovou poštou.[946] Nad ostatní přitom kladl Vídeň, kterou charakterizoval mimořádným pouličním chaosem, v němž se jedinec ztrácel nejen v davu, ale i v nepřehledném dopravním provozu.[947] Prostředí cizích měst osvobozovalo návštěvníka od zřetele k jeho vlastnímu civilnímu životu, od nepříjemných asociací a vzpomínek a umožňovalo mu pouštět se bezcílně po nových trasách, aniž by se ohrožoval stykem se svou všední realitou. Byl to pro něj svět „jednorázové" návštěvy, diletantského ochutnávání atmosféry a obrazů nezatížených asociacemi k neestetickému rubu tohoto světa. Karásek zpětně vzpomínal těchto oživujících cest v dopisu Marii Kalašové: „Zatoužil jsem včera – považte tu bizarní nostalgii! – po Vídni. Vybavily mi se z minulosti vzpomínky. Vídeň byla pro mne vůči Praze městem absolutní samoty uprostřed cizích davů. Toulal jsem se tolik rád vnitřním městem a vzpomínám na Schönbrunn, na Prater, a dokonce zdá se mi, že bych se dovedl melancholicky dívati i na zelené vody dunajského kanálu. A pak jsou ve Vídni ty staré aristokratické zahrady, se stříhanými chodbami stromů, snad jste ještě zachytily zbytky podzimních krás. A ten ztemnělý svatý Štěpán, nezapomněla jste, milostivá slečno, vzpomenouti? A pak tuším, že jste šly i ke kapucínům do císařské hrobky. Někde tam v těch zdech utkvěl také nějaký můj sen." (KARÁSEK ZE LVOVIC 2007: 21)

[946] Podle Karáskových vzpomínek šlo o roky 1896 až 1900, srov. KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 45. Srov. „Když jsem dojel do Vídně, šel jsem do ambulančního bytu se jen umýti a očistiti a pak jsem po celé probdělé noci s velikou chutí bloudil po vídeňských obrazárnách a muzeích. […] Byly to šťastné časy." (ibid.: 45)

[947] „Když jsem vystoupil z vlaku na vídeňském nádraží císaře Františka Josefa, zůstal jsem chvíli jak omámen. Takový shon kolem mne byl mi novinkou. A hlava se mi točila, když jsem vyšel před nádraží a viděl ten úžasný spěch všech možných vozidel a tramvají, na nějž jsem z Prahy nebyl zvyklý. Nevěděl jsem, kde mám přejíti, a trvalo dlouho, než jsem se toho odvážil." (KARÁSEK ZE LVOVIC 1994: 147) Tato Karáskova momentka souzní s moderními obrazy velkoměstského provozu, které různorodě zohledňují jeho chaotičnost, nebezpečnost a anonymitu, srov. MÁLEK 2008c: 207-228. Srov. TIMMS 1989.

4. Závěr

Analýza životního stylu Jiřího Karáska ze Lvovic poukázala na dvě souběžné tendence: tematizovanou snahu o naplnění harmonického života, kterou dokládají mj. četné výklady modelových životních koncepcí (zčásti inspirovaných názory Oscara Wildea, Waltera Patera či Maurice Maeterlincka) v Karáskových dopisech, a trvale zdůrazňovanou nemožnost tohoto cíle dosáhnout, jíž potvrzoval obnovovanou aktualitu krizové zkušenosti sebe sama jako prožitku *marnosti života* – životních daností. Právě důraz na věčný konflikt s realitou je podstatou Karáskova stylového úsilí. Karásek jej esteticky zhodnocoval a spojoval se svou rolí umělce usilujícího o naplnění vysokého tvůrčího ideálu. V souladu s touto představou přistupoval ke svému životu jako k umělecké látce a transformoval ji v hybné umělecké dílo, vyzařující tragiku stálého troskotání, nemožnosti překlenout osobn(ostn)í i společenské danosti.

Karásek formoval svůj krizový obraz především prostřednictvím reflexe (svého poměru k) minulosti, přátelství a umění. Ambivalence minulosti spočívala v jejím nenávratném pozbytí, tj. v jejím odhmotnění a v možnosti proměnit ji ve fikci. Prožitou bolest, zpětně odkrytou ošklivost či faleš, které z minulosti činily časoprostor hodný zapomenutí, bylo možno nově strukturovat. Karásek tento postoj tematizoval v intimní rovině ve svém básnickém díle a o jeho snaze minulost proměnit, povýšit na uměleckou fikci vypovídají spolu s různými bilančními projevy vzpomínkové statě, v nichž svou prožitou zkušenost přetvořil, estetizoval a orientoval k ideálu umělecké tvorby.

Umění reprezentovalo ideál autonomní Krásy a Karásek jej postuloval jako úběžník své životní cesty. Identifikace s ideálem však rozrušovala vazby umělce ke skutečnosti (již mohlo reprezentovat například publikum) a plně – až k jeho sebezničení – jej směrovalo k dílu, zatímco jeho život se rozpadal. Umění tak vytvářelo nový, samostatný, jedinečný svět, který zastiňoval reálný svět umělcův. V posledku se umělec dílu obětoval, stvrdil jeho pravdivost, niternost svou smrtí a jeho dílo jej nahradilo, otevírajíc svůj svět spřízněným vnímatelům.

Za ideál smiřující jej se světem Karásek po celý život považoval duchovní přátelství – možnost sdílení a společného poznávání přítomnosti, a tedy rovněž pevnějšího utváření vlastního světa. Připomínal, že nedokáže takové přátelství uzavřít, a substituoval je – obdobně nenaplnitelnou – samotou, tvůrčím, uměleckým soustředěním, reprezentovaným představou *klauzury*, jíž se alespoň částečně blížil kultivací svého estétského interiéru. Ten zastupoval paralelu veřejné skutečnosti, individuální univerzum složené z esteticky souladných fenoménů. Karáskovu tematizaci

nedosažitelnosti přátelství i samoty doprovázely poukazy na osamocenost ztotožňovanou s nemožností poznat a prožít skutečnost.

Karáskovy sebeprezentace, lišící se podle kontextu (komunikační situace) vykazovaly jednotnou orientaci k osobní krizi, ať již aktuálně prožívané, prožité či překonávané, ať již ke krizi životní, tělesné, sociální, duchovní, milostné, hmotné či umělecké, nebo k jejich různým fúzím. Prožitek krize se pak spojoval s tematizovanou snahou o integraci života, o možnost žít v souladu s vlastním nitrem a nezatěžovat se maskami, které vykazoval z komunikačních prostředí, v nichž se s nimi svěřoval, a dosáhnout tak *krásného života*.

Svůj vlastní život v krizi Karásek symbolizoval motivem jinocha. Toho interpretoval v návaznosti na romantické pojetí této figury jako bytost tragicky krásnou, nenáležející do svého prostředí, osamocenou a odcizenou. Prostřednictvím tohoto symbolu vztáhl obraz své životní krize až k dětství, a to především v autobiograficky laděném románu *Ztracený ráj*, v němž ji spojil s tématem pohlavního sebeuvědomění, resp. hrdinova poznání vlastní pohlavní odlišnosti (tj. věčného cizinectví v lidském společenství). Estetiku jinošství pak i v dalších textech spojoval především s androgynií a melancholií, na něž kladl důraz i při utváření obrazů sebe sama (například při konstrukcích své pohlavnosti).

Osamocenost sexuální odlišnosti v moderní civilizaci, již reflektoval ve *Ztraceném ráji*, vztáhl kontrastně k řeckému jinošství, které již dříve (v mytologickém kontextu básnické sbírky *Endymion*) aktualizoval v romantickém krizovém duchu. Kontrast mezi řeckým jinošským ideálem, bytostí na cestě k mužnosti, vítězící a oslavované přátelskou obcí, a romantickým pojetím odpovídal napětí mezi Karáskovým ideálem harmonického *krásného života*, otevřeně přijímajícího dary i rány osudu, sdíleného přátelským prostředím a primárně orientovaného k hledání a poznávání nejrůznějších projevů Krásy, a jeho tragickou realizací.

Estetickou dimenzi jinošství ovšem vedle zmíněné melancholické krásy spoluutvářel nabízející se příměr jinocha a biblického Adama, resp. Máchovy jinošské noci a ztraceného Ráje, dvou krizových stavů. K tomu přivádí například soudobá tvorba Jana Preislera. Oba stavy problematizují dosavadní (dětskou) stabilitu, zpochybňují domnělou pravdivost minulého a uvádějí takto prožívající postavy před svět a život v jejich beztvaré, temné hrozivosti a umožňují jim naplnit je sebou samými: imaginací, touhou, snem. Jako svůj výchozí estetický impuls reflektovalo takový krajní prožitek krize také dekadentně symbolistní umění, jehož novátorské principy, individualismus a

úsilí o jedinečnou, novou obraznost a o očistu slova od jeho pošpinění frází odpovídaly i jinošské světotvorbě. Tento tvořitelský aspekt bohatě zhodnotila také Karáskova první básnická sbírka.

Karáskův estetistní postoj k vlastnímu životu jsem s přihlédnutím k tomuto symbolu přirovnal k věčnému jinošství, stavu volně zvnitřněné vratkosti, v němž je možné zachovat si svou jedinečnost, nepřizpůsobit se většině a zůstat věrný ideálu. Estetický účinek Karáskovy vystavované „krizovosti" právě spočíval v individualizaci a odlišení od většinové společnosti, kterou reflektoval jako banální, neprožívající a netoužící. Proti ní stavěl svou krizi jako zdroj stálého hledání, tvorby a překonávání a současně i tragického podléhání. Posiloval tak svůj obraz umělce, tvůrce, který si uvědomuje význam života a jeho snadnou zranitelnost (mj. i v asimilaci s většinou). Karásek tematizací osobní krize nerozbíjel stavbu obrazu svého života (svůj estetismus), ale naopak ji sjednocoval jako trvale krizovou. Evokoval krizi jako zdroj i objekt svého úsilí a utvářel svou pozici ve světě jako protichůdnou všemu obecnému a banálně harmonickému.

Projevovalo se to také ve třech rozsáhlých členitých oblastech, jež jsem vzhledem k omezenému rozsahu práce ponechal stranou, nastíniv je jen v kapitole Krásný život, a které by bylo možno z tohoto hlediska analyzovat ještě podrobněji. Karáskovy umělecké i osobní reflexe tělesnosti, spirituality a sociability významně spoluutvářely jeho obraz po celý život. Každou z nich tvořila vrstva danností, které Karásek rozličně transformoval a maskoval, individualizoval a estetizoval a vyvstalé charakteristiky spolu různě kombinoval. Podrobným rozborem těchto oblastí by se mohly ke Karáskovu věčnému jinošství vztáhnout i některé události jeho života i jeho aktivity. Například v oblasti sexuality by bylo vhodné konfrontovat Karáskovu veřejnou „sexuální" sebeprezentaci, v níž akcentoval mj. platonický, duchovní princip a estetický rozměr, a její dezinterpretaci při tzv. aféře anonymních listů, během níž byl ztotožněn s pisatelem vulgárních anonymních dopisů a následně veřejně označován za nenormálního či perverzního. V oblasti spirituality se zase nabízí možnost hlouběji zkoumat Karáskovo zaujetí martinismem nebo analyzovat jeho postoje k estétskému katolictví mj. na příkladech jeho diskusí s Katolickou modernou v devadesátých a jeho redakce závěrečného ročníku časopisu *Týn* ve dvacátých letech. V široké oblasti společenské lze dále zkoumat krizové aspekty všech vrstev spoluutvářejících jeho domov, od vrstvy rodinné po (přinejmenším) evropanskou.

Pramenem Karáskovy estetistní snahy mohl být krizový prožitek či skutečná dlouhodobá krize. Trvale prožívaná krize se však uplatňovala v jeho vlastním obrazu (utvářeném jím samým) jako esteticky produktivní fenomén a jako stylotvorný princip utvořila z Karáskova života skutečné *work in progress*, hybné dílo, nekonečně rozkládající a obnovující svou strukturu, revidující vztahy mezi různými svými tvary a významy a měnící se podle volených hledisek. Karáskovo vědomé a zdůrazňované tříštění životního materiálu, exponované jeho ideovými konfesemi a uměleckým dílem, založilo množství jeho podob, aplikovaných v různých prostředí, a výsledné proteovství se sjednotilo právě zdůrazněným krizovým prožitkem. Prezentované bloudění, jehož odkazem je věčná nejistota, mělo tedy ráz sjednocující, přitom však neuzavírající jeho osobnost (a život) do zřetelného tvaru a ponechávající mnohost výkladů.

5. Prameny a sekundární literatura

5. 1. Prameny

5. 1. 1. Vlastní práce Jiřího Karáska ze Lvovic

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří

s. a. [*Jedné noci se mi zdálo…*] (S. l.: J. Ř.)

1890-1891a „Drobné črty“, in: *Vesna* 10, s. 338; podepsáno Jiří Karásek

1890-1891b „Emil“, in: *Jitřenka* 10, s. 23, 27-29, 33-35, 45-47, 53-56, 64-66, 72-74, 80-82, 88-90, 96-98, 105-106, 112-114, 120-122, 129-130, 136-138, 144-146

1891-1892a „Dr. Servác Heller: Román na moři“, in: *Literární listy* 13, s. 395-396; podepsáno Jiří Karásek

1891-1892b „Jaroslav Herda: Ze srdce“, in: *Literární listy* 13, s. 412-413; podepsáno Jiří Karásek

1891-1892c „Ze života“, in: *Vesna* 11, s. 13; podepsáno Jiří Karásek

1892-1893a „Do bahna“, in: *Vesna* 12, s. 9-11, 26-28, 47-50, 60-61, 80-82, 94-96; podepsáno Jiří Karásek

1892-1893b „Anton Giulio Barrili: Předčítatel kněžnin“, in: *Literární listy* 14, s. 211-212; podepsáno Jiří Karásek

1892-1893c „J. Arbes: Z martyrologie umění“, in: *Literární listy* 14, s. 88-89; podepsáno Jiří Karásek

1892-1893d „Zasláno“, in: *Literární listy* 14, s. 249-250; podepsáno Jiří Karásek

1893 *Bezcestí* (Velké Meziříčí: J. F. Šašek); podepsáno Jiří Karásek

1893-1894a „[V. Mrštík: Stíny, Obrázky]“, in: *Literární listy* 15, s. 304-306; podepsáno Jiří Karásek

1893-1894b „[Zasláno]“, in: *Literární listy* 15, s. 266; podepsáno Jiří Karásek

1894 *Zazděná okna* (Velké Meziříčí: Šašek a Frgal); podepsáno Jiří Karásek

1894-1895 „Malířství“, in: *Moderní revue* 1, sv. 1, s. 118-120; podepsáno Jiří Karásek

1895a „Richard Dehmel: Aber die Liebe“, in: *Moderní revue* 1, sv. 2, s. 21-22; podepsáno Jiří Karásek

1895b „Sociální užitečnost umění“, in: *Moderní revue* 1, sv. 2, s. 25-28, 52-54; podepsáno Jiří Karásek

1895c *Sodoma* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1895d *Stojaté vody* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1895-1896a „A. Sova: Zlomená duše“, in: *Literární listy* 17, s. 270-271; podepsáno Jiří Karásek

1895-1896b „Eusebio Blasco: Kompromittovaná paní“, in: *Literární listy* 17, s. 37; podepsáno Jiří Karásek

1895-1896c „Zasláno. Na adresu Rozhledů!“, in: *Literární listy* 17, s. 24; podepsáno Jiří Karásek

1896 *Kniha aristokratická* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1896-1897 „Nové knihy“, in: *Moderní revue* 3, sv. 5, s. 127; podepsáno Jiří Karásek

[1897a] *Mimo život* (Velké Meziříčí: Šašek a Frgal); podepsáno Jiří Karásek

1897b *Sexus necans* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1897-1898 „Hymnus ku cti svatého Jiří“, in: *Moderní revue*, 4, sv. 7, s. 15; podepsáno Jiří Karásek

1898 *Ideje zítřku* (Praha: H. Kosterka); podepsáno Jiří Karásek

1898-1899 „Stéphane Mallarmé“, in: *Moderní revue* 5, sv. 9, s. 21-23; podepsáno Jiří Karásek

1899 *Hořící duše* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1899-1900a „Invektivy“, in: *Moderní revue* 6, sv. 11, s. 232-234; podepsáno Jiří Karásek

1899-1900b „Moderní Praha“, *Rozhledy* 9, s. 409-413; podepsáno Jiří Karásek

1899-1900c „Protiindividualismus umění“, *Rozhledy* 9, s. 46-50; podepsáno Jiří Karásek

1899-1900d „Příspěvky k psychologii kritického augurství“, in: *Moderní revue* 6, sv. 11, s. 251-260; podepsáno Jiří Karásek

1899-1900e „Socialisace umění“, *Rozhledy* 9, s. 177-180; podepsáno Jiří Karásek

1899-1900f „Volná tribuna, čili volné, nezávazné rozhovory s F. X. Šaldou“, in: *Moderní revue* 6, sv. 11, s. 357-[358]; podepsáno Jiří Karásek

1900 *Gothická duše* (Praha: Moderní revue); podepsáno Jiří Karásek

1902 *Rennaisanční touhy v umění* (Praha: H. Kosterka)

1903 *Impressionisté a ironikové* (Praha: H. Kosterka)

1904a *Hovory se smrtí* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1904b *Lásky absurdné* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1905a *Apollonius z Tyany* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1905b *Gotická duše* (Praha: K. Neumannová)

1905c *Sodoma* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1906a *Chimaerické výpravy* (Praha: H. Kosterka)

1906b *Umění jako kritika života* (Praha: H. Kosterka)

1907a *Román Manfreda Macmillena* (Praha: K. Neumannová)

1907b *Sen o říši krásy* (Praha: K. Neumannová)

1908a *Cesare Borgia* (Praha: K. Neumannová)

1908b *Scarabeus* (Praha: K. Neumannová)

1909a *Apollonius z Tyany* (Praha: K. Neumannová)

1909b *Endymion* (Praha: K. Neumannová)

1909c *Hovory se smrtí* (Praha: K. Neumannová)

1909d *Lásky absurdné* (Praha: K. Neumannová)

1909e *Sodoma* (Praha: K. Neumannová)

1910 *Anonymní dopisy čili Affaira „pěti spisovatelův"* (Praha: Jiří Karásek ze Lvovic)

1911a *Jan Neruda* (Praha: A. Hynek)

1911b *Posvátné ohně* (Praha: F. Adámek)

1912a „Meze kritického impresionismu", in: *Moderní revue* 18, sv. 25, s. 80-95

1912b *Ostrov vyhnanců* (Praha: K. Neumannová)

1912c *Zazděná okna* (Praha: K. Neumannová)

1913 *Endymion* (Praha, K. Neumannová)

1915 *Král Rudolf* (Praha: Thyrsus)

1919a *Obrácení Raymunda Lulla* (Praha: A. Srdce)

1919b *Zlatý triptych* (Praha: A. Srdce)

1920 *Legenda o Sodomovi* (Praha: L. Bradáč)

1920-1921a „Musaion", in: *Týn* 4, s. 117

1920-1921b „Rodinná podobizna Josefa Manesa", in: *Týn* 4, s. 80

1921a *Gotická duše* (Praha: Aventinum)

1921b *Posvátné ohně* (Praha: R. Šimek)

1921c *Sexus necans* (Praha: Aventinum)

1921d *Sodoma* (Praha: Aventinum)

1921e *Zazděná okna* (Praha: Aventinum)

1922a *Barokové oltáře* (Praha: K. Janský)

1922b *Básnické spisy Jiřího Karáska ze Lvovic* (Praha: Aventinum)

1922c *Endymion* (Praha: Aventinum)

1922d *Hovory se smrtí* (Praha: Aventinum)

1922e *Legenda o ctihodné Marii Elektě z Ježíše* (Praha: L. Kuncíř)

1922f *Ostrov vyhnanců* (Praha: Aventinum)

1923 *Zastřený obraz* (Praha: Aventinum)

1923-1934 „Stopami templářů v Čechách“, in: *Okultní a spiritualistická revue* 3, s. 122-127, 159-163, 193-207

1924 *Román Manfreda Macmillena* (Praha: Aventinum)

1924-1925 „Vzpomínky na počátek Moderní revue“, in: *Moderní revue* 31, sv. 40, s. 15-25

1925a *Ganymedes* (Praha: Aventinum)

1925b *Nad obrazem Marie Magdaleny v Hradčanské Loretě* (Praha: J. Weyr)

1925c *Scarabeus* (Praha: Aventinum)

1925d „Za Arnoštem Procházkou“, in: *Ženský svět* 29, s. 33-35

1925-1926a „Jak jsem se stal kritikem“, in: *Rozpravy Aventina* 1, s. 70-71

1925-1926b „Příspěvek k počátkům mé básnické tvorby“, in: *Rozpravy Aventina* 1, s. 46-47

1925-1926c „Vznik Karáskovy galerie v Tyršově domě“, *Knihomol* 6, s. 15-17

1926a *Dafnino hoře* (Praha: F. Kobliha)

1926b *Háj Mylittin* (Brno: A. Sáňka)

1926c *Impresionisté a ironikové* (Praha: Aventinum)

1926d *Renaissanční touhy v umění* (Praha: Aventinum)

1926e „Úvodem“, in: *Dopisy Karla Hlaváčka Marii Balounové* (Kladno, S. Klír), s. 9-11

1926f „Wlastimil Hofmann“, in: *Polský malíř Wlastimil Hofmann z Krakova* (Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy), nestr.

1926-1927 „Ke vzniku mé knihy ‚Impresionisté a ironikové‘“, in: *Rozpravy Aventina* 2, s. 6

1927a *Chimérické výpravy* (Praha: Aventinum)

1927b *Tvůrcové a epigoni* (Praha: Aventinum)

1927c *Umění jako kritika života* (Praha: Aventinum)

1927-1928a „K novému vydání knihy ‚Umění jako kritika života‘“, in: *Rozpravy Aventina* 3, s. 4

1927-1928b „Vzpomínka na Stanislava Przybyszewského“, in: *Rozpravy Aventina* 3, s. 70-71

1928a *Boží převozník* (Kladno: S. Klír)

1928b „Remy de Gourmont“, in: Gourmont, R. de: *Rouhavý růženec*; přel. J. Hořejší (Praha: Prokop Toman ml.), nestr.

1928c „Wlastimil Hofmann“, in: [katalog k výstavě W. Hofmanna v Topičově salonu v prosinci 1928] (S. l.: s. n.), nestr.

1929-1930a „Jaroslav Maria“, *Rozpravy Aventina* 5, s. 255

1929-1930b „Pětiletí od úmrtí Arnošta Procházky“, in: *Vitrinka* 7, s. 81-82

1929-1930c „Vzpomínky na počátky Moderní revue, *Rozpravy Aventina* 5, s. 303-304, 317-318

1930a *Písně tulákovy o životě a smrti* (Praha: Aventinum)

1930b *Písně tulákovy o životě a smrti* (Praha: Aventinum)

1930c „Rekapitulace o díle Karla Hlaváčka“, in: Hlaváček, K.: *Kritiky* (Praha: Kvasnička & Hampl), s. 103-112

1930-1931 „Odestřený obraz“, *Lumír* 57, s. 226-230

1931 „Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění“, *Dílo* 23, s. 197-203

1932a *Cesta mystická* (Praha: Aventinum)

1932b „Feuilleton“, in: *Nový hlas* 1, č. 2, s. 16-17

1932c *Sen o říši krásy* (Praha: J. Hladký)

1932d *Vyhnancům lásky* (Praha: J. Hladký)

1933-1934 „Ztracený ráj“, in: *Fronta* 6, s. 11-13, 25-27, 38-40, 55-57, 69-71, 89-91, 105-107, 118-121, 134-136, 149-151, 167-169, 184-185, 197-199, 215-217, 228-230, 247-249, 264-266, 277-279, 295-297, 311-313, 325-327, 343-345, 358-360, 377-378, 391-393, 408-410, 422-424, 441-442, 472-474, 487-489, 502-504, 519-521, 535-537, 552-554, 566-568, 582-584, 598-600, 616-618, 631-633, 649-651, 665-666, 678-680, 696-698, 711-713, 727-729, 742-744, 759-762, 776-778, 790-793, 808-810, 821-826

1934 *J. S. Machar* (Kroměříž: s. n.)

1935 *Dílo Františka Bílka* (Praha: Kroužek přátel díla Bílkova)

1935 „K organisaci pražských galerií“, *Dílo* 26, s. 111-120

1938 *Ztracený ráj* (Praha: Československý čtenář)

[1939]a „Blednoucí stíny“, in: *Jeřábek. Aukční věstník* 15, č. 1 (150), s. 1-2

1939b *Hvězdy nad Prahou* (Litomyšl: J. Portman)

1939c „Moderní revue a říšská literatura“, in: *Nedělní list* 13, č. 99, 9. dubna 1939, s. 4

1939d *Pražské Jezulátko* (Praha: E. Beaufort)

1939e „Prozatímní divadlo“, in: *Nedělní list* 13, č. 224, 13. srpna 1939, s. 1

1940 „Doslov“, in: Mácha, K. H.: *Máj* (Praha: Kropáč a Kucharský), s. 58-[62]

1941 „Popletené křtiny“, in: *Nedělní list* 15, č. 95, 6. dubna 1941, s. 6

1944a „Akciové družstvo Moderní revue“, in: *Národní politika* 62, č. 315, 26. listopadu 1944, s. 4

1944b „Boj o Vítězslava Hálka“, in: *Národní politika* 62, č. 273, 8. října 1944, s. 4

1944c „Epilog k návštěvě J. Arbesa“, in: *Národní politika* 62, 1944, č. 309, 19. listopadu 1944, s. 2

[1944d] „Jarmil Krecar“, in: *Jeřábek. Aukční věstník* 20, č. 3-4 (191), s. 1

1944e „Křtiny Moderní revue“, in: *Národní politika* 62, č. 291, 29. října 1944, s. 4

1944f „Noční procházka s Arbesem“, in: *Národní politika* 62, č. 303, 12. listopadu 1944, s. 3

1944g „Počátky Karla Hlaváčka“, in: *Národní politika* 62, č. 327, 10. prosince 1944, s. 2

1944h „Počátky Moderní revue“, in: *Národní politika* 62, č. 285, 22. října 1944, s. 4

1944i „Pochybnosti českého dekadenta“, in: *Národní politika* 62, č. 297, 5. listopadu 1944, s. 4

1944j „První číslo Moderní revue“, in: *Národní politika* 62, č. 339, 24. prosince 1944, s. 4

1944k „První tiskárna Moderní revue“, in: *Národní politika* 62, č. 321, 3. prosince 1944, s. 4

1944l „Vzpomínka na Františka Dlouhého“, in: *Národní politika* 62, č. 249, 10. září 1944, s. 4

1944m „Vzpomínka na Františka Roháčka“, in: *Národní politika* 62, č. 243, 3. září 1944, s. 4

1944n „Vzpomínka na Jana z Wojkowicz“, in: *Národní politika* 62, č. 333, 17. prosince 1944, s. 2

1944o „Vzpomínka na Josefa Pelcla“, in: *Národní politika* 62, č. 279, 15. října 1944, s. 4

1944p „Vzpomínka na Zdenku Braunerovou“, in: *Národní politika* 62, č. 117, 28. dubna 1944, s. 4

1946a „Mé dětství“, in: Pražák, F. (ed.): *Paměti českých spisovatelů na dětství* (Praha: J. Otto), s. 81-82

1946b *Poslední vinobraní* (Praha: Aventinum)

1947a „Výstava Wlastimila Hofmana“, in: *Palestina v obrazech Wlastimila Hofmana* (Praha: Společnost pro kulturní a hospodářské styky s Orientem a Československo-polská společnost), nestr.

1947b *Zlověstná madona* (Praha: S. Klír)

1977 *Ztracený ráj* (Praha: Melantrich)

1984 *Ocúny noci* (Praha: Odeon)

1991 *Gotická duše a jiné prózy* (Praha: Vyšehrad)

1994 *Vzpomínky* (Praha: Thyrsus)

1997 „List autoru této knihy“, in: Breisky, A.: *Triumf zla. Dvě novely* (Praha: Thyrsus), s. 9-12

1998 *Tři vzpomínkové portréty* (Praha: Thyrsus)

2001 *Milý příteli…* (Praha: Thyrsus)

2007 *Upřímné pozdravy z kraje květů a zapadlých snů* (Příbram – Litomyšl: Pistorius & Olšanská – Paseka)

5. 1. 2. Další tištěné prameny

ANDRIAN, Leopold

1907 *Zahrada poznání*; přel. H. Vogeler (Praha: F. Adámek)

ANNUNZIO, Gabriele d’

1912 *Animal triste*; přel. V. Dyk a A. Procházka (Praha: Moderní revue)

ARBES, Jakub

1884 *Záhadné povahy* (Český Brod: Miškovský)

[1886] *Ve službě umění* (Praha: Kober)

1941 *Český vyhnanec* (Praha: Melantrich)

BALZAC, Honoré de

1996 *Úvaha o elegantním životě*; přel. O. Nováček a S. Ježek (Praha: Dauphin)

BALCÁREK, Aleš

1862 *Pozůstalé básně, věnované od zvěčnělého spisovatele čackému, vlastimilovanému študentstvu moravskému* (Praha: J. Grégr a F. Šimáček)

1913 *Básně Moravana Alše Balcárka se zbytky jeho deníku a korrespondence* (Praha: F. A. Urbánek)

BARBEY D’AUREVILLY, Jules

1996 *O dandysmu a Georgi Brummellovi*; přel. J. Mrazík (Praha: Volvox globator)

BAUDELAIRE, Charles
1962 *Květy zla*; přel. S. Kadlec (Praha: SNKLU)
1968 *Úvahy o některých současnících*; přel. J. Fialová, A. a H. Kroupovi, V. Smetanová, J. Vladislav, J. Pokorný (Praha: Odeon)
2001 *Umělé ráje*; přel. P. Himmel (Praha: Garamond)

BLAŽEJOVSKÁ, Alena (ed.)
2006 „Milý mladý příteli. Dopisy Jiřího Karáska ze Lvovic Bohumíru Pospíšilovi“, in: *Tvar* 17, č. 6, s. 9

BOURGET, Paul
1903 *Studie ze současné psychologie*; přel. J. Mauer (Praha: Josef Pecl)

BREISKY, Arthur
1996 *Střepy zrcadel* (Praha: Thyrsus)
1997a *Triumf zla* (Praha: Thyrsus)
1997b *V království chimér* (Praha: Thyrsus)

BŘEZINA, Otokar
1975 *Básnické spisy* (Praha: Československý spisovatel)
1996 *Eseje* (Olomouc: Votobia)
2004 *Korespondence* (Brno: Host)

DYK, Viktor
[1903] *Hučí jez a jiné prosy* (Praha: Hejda & Tuček)

EEDEN, Frederik van
1919 *Malý Jeník*; přel. A. Procházka (Praha: K. Neumannová)

FLAUBERT, Gustave
1930a *Korespondence*, sv. 1; přel. O. Šimek (Praha: Aventinum)
1930b *Korespondence*, sv. 2; přel. O. Šimek (Praha: Aventinum)

GARBORG, Arne

s. a. *Umdlené duše*; přel. H. Kosterka (Praha: J. Grosman)

GAUTIER, Théophile

c1897 „Preface“, in: idem: *Mademoiselle de Maupin*, vol 1; přel. I. G. Burnham (Philadelphia: George Barrie & Sons)

GIDE, André

1918 *Oscar Wilde. In memoriam*; přel. O. Levý (Praha: Alois Srdce)

GOETHE, Johann Wolfgang

2005 „Sběratel a jeho blízcí“, in: idem: *Winckelmann. Sběratel*; přel. Š. Böswart a M. C. Putna (Praha: Malvern), s. 113-187

HAAN, Jacob Israël de

2006 *Pijpelinky*; přel. V. Havlíková (Kutná Hora: Tichá Byzanc)

HELLMUTH-BRAUNER, VLADIMÍR (ed.)

1941 *Přátelství básníka a malířky. Vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové* (Praha: Vyšehrad)

HILBERT, Jaroslav

1896-1897 „Ztracený ráj“, in: *Volné směry* 1, sl. 5-22, 79-90

1899-1900a „Stará Praha a Praha budoucí“, in: *Volné směry* 4, s. 62-69

1899-1900b „Tváří v tvář Ibsenovi“, in: *Volné směry* 4, s. 1-12

HLAVÁČEK, Karel:

1894-1895 „Návštěva“, in: *Niva* 5, s. 54

1930a *Básně* (Praha: Kvasnička a Hampl)

1930b *Kritiky* (Praha: Kvasnička a Hampl)

HOFMAN, Wlastimil

1931 „Moje wspomnienia o Karasku z powodu jego 60-lecia“, in: *Głos narodu* 38, č. 75, 18. března 1931, s. 4-5

HÖLDERLIN, Friedrich
1944 *Torso odkazu*; přel. F. Vrba a J. Hájek (Praha: Fr. Borový)
1997 *Texty k teorii básnictví*; přel. M. Pokorný (Praha: Miroslav Šimáček)

HUYSMANS, Joris Karl
1919 *Tam dole*; přel. O. Levý (Praha: Alois Srdce)
1979 *Naruby*; přel. J. Pechar (Praha: Odeon)

CHALOUPKA, Bohuslav
1894-1895 „Budoucí umění", in: *Moderní revue* 1, sv. 1, s. 121-126

CHALUPNÝ, Emanuel
1931 *Dopisy a výroky Otokara Březiny* (Praha: Fr. Borový)

JANUŠKA, Antonín (ed.)
2001 *Za F. V. Krejčím* (Česká Třebová: Město Česká Třebová a Městské muzeum v České Třebové)

JEDENÁCT NEJMILEJŠÍCH BÁSNÍ
1940 *Jedenáct nejmilejších básní* (Praha: Jan Pohořelý)

JECH, František
2001 *U Březiny* (Praha: Trigon)

JURČINOVÁ, Eva
1946 „Básník mezi svými sbírkami", in: *Národní politika* 63, č. 105, 3. května 1946, s. 2

K.
1931 „Znakomity poeta czeski o swoich stosunkach z Polską", in: *Świat* 26, Nr. 20, s. 4

KAMÍNEK, Karel
1896 *Dies irae* (Praha: Moderní revue)

KIERKEGAARD, Soeren

1906 „Žena – muž“; přel. A. Procházka, in: *Moderní revue* 12, sv. 17, s. 221-222

KOVÁRNA, František

1935 „K otázce Slovanské galerie v Praze“, in: *Pražské noviny* 256, č. 73, 27. března 1935, s. 4

KRAUSS, Wilhelm

1897 *Postalmanach 1897* (Wien: W. Krauss)

1906 *Illustrierter Post- u. Telegraphenalmanach 1906* (Wien: W. Krauss)

KRECAR, Jarmil

1926 „Básník niterní samoty“, in: idem: *Počet z víry a pochyb* (Praha: Ludvík Bradáč), s. 74-80

1938 *Z křižovatky nad Vltavou* (Praha: Z. Jeřábek)

KREJČÍ, František Václav

1892a „Několik myšlének o úpadku naší civilisace“, in: *Rozhledy* 1, s. 260-264

1892b „Vliv sociálního hnutí na literaturu“, in: *Rozhledy* 1, s. 35-38, 88-93

1893 „„Lumír‘ a moravská kritika“, in: *Rozhledy* 2, s. 293-296

1894-1895a „Dekadence“, in: *Naše doba* 2, s. 492-505, 601-614

1894-1895b „Nové proudy a dekadence“, in: *Rozhledy* 4, s. 12-16

1894-1895c „Znavené duše“, in: *Moderní revue* 1, sv. 1, s. 73-76, 101-106

2001 „K estetice symbolismu“, in: Januška, A. (ed.): *Za F. V. Krejčím* (Česká Třebová: Město Česká Třebová a Městské muzeum v České Třebové), s. 99-129

KUNDERA, Ludvík (ed.)

1969 *Haló, je tady vichr – vichřice!* (Praha: Československý spisovatel)

LAKOMÁ, Emilie

1992 *Úlomky hovorů Otokara Březiny* (Brno: Jota & Arca Jimfa)

LE BON, Gustave

1997 *Psychologie davu*; přel. L. K. Hofman a Z. Ullrich (Praha: Kra)

LEŠEHRAD, Emanuel
1932 *Most nad světem* (Praha: Alois Srdce)

LOUŸS, Pierre
[1911] *Písně Bilitiny*; přel. J. Pasovský (Praha: Moderní bibliotéka)
1914 *Nepravá Estera*; přel. J. O. Novotný (Praha: K. Neumannová)

MAETERLINCK, Maurice
[1896] *Tři básně dramatické*; přel. M. Kalašová (Praha: J. Otto)
1927 *Poklad pokorných*; přel. M. Kalašová (Praha: Alois Srdce)

MÁCHA, Karel Hynek
1961 *Próza* (Praha: SNKLU)

MACHAR, Josef Svatopluk
1891 *Letní sonety* (Praha: Otto)
1892 *Zimní sonety* (Praha: Otto)
1893 *Jarní sonety* (Praha: Otto)
1894 *Podzimní sonety* (Praha: Otto)
1984 *Konfese literáta* (Praha: Československý spisovatel)

MARIA, Jaroslav
1932 *Korále* (Praha: Sfinx)

MARTEN, Miloš
1902-1903 „Kriterion života“, in: *Moderní revue* 9, sv. 14, s. 3-13
1908-1909 „Smutek krásy“, in: *Moderní revue* 15, sv. 21, s. 415-424
1983 *Imprese a řád* (Praha: Odeon)

MASARYK, Tomáš Garrigue
2000 *Moderní člověk a náboženství* (Praha: Ústav T. G. Masaryka)

MATTUSCHOVÁ, Jana
1931 „Prvý bojovník“, *Hlas* 1, č. 15, s. 1-2; podepsáno -sigma

MAUPASSANT, Guy de
[s. a.] *Petr a Jan*; přel. E. Machek (Praha: J. R. Vilímek)

MEDEK, Rudolf
1912-1913 „Endymion nostalgický a hořký“, *Moderní revue* 19, sv. 26, str. 5-14

[MOMBERT, Alfred]
1908 *Alfred Mombert*; přel. E. z Lešehradu (Praha: Emanuel z Lešehradu)

MUNCH, Edvard
2006 *Být sám*; přel. J. Vrbová (Praha: Arbor vitae)

[NEPODEPSÁNO]
1892-1893 „Sensační událostí literární…“, in: *Literární listy* 14, s. 43-44
1897-1898 „První výstava spolku Manes“, in: *Volné směry* 2, sl. 231-236
1926-1927 „Sbírka egyptské plastiky v Karáskově galerii“, in: *Světozor* 28, s. 72
1940 „15 let Karáskovy galerie,“ *Jas* 14, s. 332-333

NEUMANN, Stanislav Kostka
1931 *Vzpomínky* (Praha: Fr. Borový)
1962 *Básně I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)
1964 *Stati a projevy I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)
1966 *Stati a projevy II* (Praha: Odeon)
1969 *Stati a projevy III* (Praha: Odeon)
1973 *Stati a projevy IV* (Praha: Odeon)

NIETZSCHE, Friedrich
1992 *Radostná věda*; přel. V. Koubová (Praha: Československý spisovatel)
1995 *Tak pravil Zarathustra*; přel. O. Fischer (Olomouc: Votobia)
1996 *Mimo dobro a zlo*; přel. V. Koubová (Praha: Aurora)
2001 *Tak pravil Friedrich Nietzsche. Soumrak model. Duševní aristokratismus. O životě a umění*; přel. A. Berka, J. Kabeš, V. Tichý (Olomouc: Votobia)
2005 *Nečasové úvahy*; přel. J. Krejčí a P. Kouba (Praha: OIKOYMENH)

2007 *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*; přel. V. Koubová (Praha: OIKOYMENH)
2010 *Lidské, příliš lidské I.*; přel. V. Koubová (Praha: OIKOYMENH)

NOVÁK, Arne
1899-1900a „Em. šl. z Lešehradu: Paní Modrovouska“, in: *Lumír* 28, s. 203
1899-1900b „Zasláno“, in: *Lumír* 28, s. 240

OSCAR WILDE PŘED SOUDEM
1921 *Oscar Wilde před soudem*; přel. J. Krecar (Praha: Hyperion)

PATER, Walter
1911 *Dojmy a myšlenky Maria Epikurejce*; přel. A. Fišerová (Praha: K. Neumannová)
1996 *Renesance*; přel. J. Reichmann (Olomouc: Votobia)

PÉLADAN, Joséphin
1913 *Filosofie rozkoše a jiné essaie*; přel. F. Linhart a J. Šolc (Praha: F. Adámek)
1997 *Umění stát se mágem*; přel. M. Maixner (Praha: Volvox Globator)

PHILIPPE, Charles-Louis
1912 *Matka a dítě*; přel. D. Chaloupka (Praha: F. Adámek)

PICA, Vittorio
1894-1895 „Aristokratické umění“, in: *Literární listy* 16, s. 164-166, 181-182, 196-197, 213-216, 229-230, 259-263

PLATÓN
2003a *Parmenidés, Filébos, Symposion, Faidros, Akibiadés I, II, Hipparchos, Milovníci*; přel. F. Novotný (Praha: OIKOYMENH)
2003b *Theagés, Charmidés, Lachés, Lysis, Euthydémos, Prótagoras, Gorgias, Menón, Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*; přel. F. Novotný (Praha: OIKOYMENH)

POE, Edgar Allan

1972 *Poe aneb Údolí neklidu* (Praha: Odeon)

1998 „Filosofie nábytku“, in: idem: *Krajina stínů*; přel. L. Šenkyřík (Praha: Aurora), s. 252-260

POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, Růžena

1944 *Život tří generací* (Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy)

PRAŽÁK, Albert

1945 *Vrchlickému nablízku* (Praha: Družstevní práce)

PROCHÁZKA, ARNOŠT

1891-1892 „Kritické črty I.“, in: *Literární listy* 13, s. 188-190

1892-1893 „Listy z Prahy II.“, in: *Literární listy* 14, s. 227-230

1893-1894 „Glossa k dekadenci“, in: *Literární listy* 15, s. 115-116; podepsáno Gabriel Moton

1894-1895 „[Zdá se, že nyní u našich listů], in: *Moderní revue* 1, sv. 1, s. 70-72; podepsáno -f-

1896 „K poslední fasi české poesie“, in: Neumann, S. K. (ed.): *Almanach secesse* (S. l.: S. K. Neumann)

1900 „Literatura“, in: *Nový kult* 3, č. 1, s. 10-12; podepsáno Mortuus

1912a *České kritiky* (Praha: Moderní revue)

1912b *Literární silhouety a studie* (Praha: F. Adámek)

1916 *Rozhovory s knihami, obrazy a lidmi* (Praha: Fr. Borový)

1921 *Meditace* (Praha: B. Kočí)

PROCHÁZKA, Arnošt – HLAVÁČEK, Karel

2000 *Prostibolo duše* (Brno: Pavel Křepela)

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław

1894-1895 „Psychický naturalism“; přel. J. Vorel, in: *Literární listy* 16, s. 132-134, 149-151

1895-1896 „Pro domo mea“; přel. A. Procházka, in: *Moderní revue* 2, sv. 3, s. 92-95

1896 „Neznámý“; přel. A. Procházka, in: *Moderní revue* 2, sv. 4, s. 51-55, 73-80, 99-105, 121-128

1896-1897 „Ecce Poëta!“, in: *Moderní revue* 3, sv. 5, s. 3-8
1919 *Černá mše*; přel. O. Hanačík (Praha: O Hanačík)
1997 *Paměti. Korespondence*; přel. J. Hloušková (Praha: Aurora)

RICHTER, A.
1936 „[Myšlenka věnovati Napoleonskou sbírku…]“, in: *Jas* 10, č. 22, s. 2

RILKE, Rainer Maria
1937 *Kniha o mnišském životě*; přel. S. Verner (Stará Říše: Dobré dílo)
1966 *Kniha obrazů*; přel. L. Čivrný (Praha: Mladá fronta)
1990 *...a na ochozech smrt jsi viděl stát*; přel. P. Eisner et al. (Praha: Československý spisovatel)
1994 *Zápisky Malta Lauridse Brigga*; přel. J. Suchý (Praha: Mladá fronta)

RIMBAUD, Arthur
1934 *Srdce pod klerikou*; přel. V. Nezval (Praha: Edice surrealismu)
1985 *Doušek jedu*; přel. K. Čapek et al. (Praha: Československý spisovatel)

RODENBACH, Georges
1907 *Mrtvé město*; přel. O. Šimek (Praha: J. Otto)

ROSSETTI, Dante Gabriel
1934 *Ruka a duše*; přel. A. Vyskočil (Praha: Václav Pour)

ROUSSEAU, Jean-Jacques
1926 *Emil čili O vychování*; přel. A. Krecar (Olomouc: R. Promberger)

RUSKIN, John
[1900] *Koruna z plané olivy*; přel. J. Váňa (Praha: J. Otto)

SAMAIN, Albert
1906 *Xanthis, Hyalis, Rovèr a Angisèla*; přel. A. Breisky (Královské Vinohrady: F. Adámek)

SEZIMA, Karel
1945 Z *mého života I.* (Praha: Jos. R. Vilímek)
1946a *Z mého života II.* (Praha: Jos. R. Vilímek)
1946b Z *mého života III.* (Praha: Jos. R. Vilímek)
1948 Z *mého života IV*. (Praha: Jos. R. Vilímek)

SIMMEL, Georg
2006 *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*; přel. O. Vochoč (Praha: Sociologické nakladatelství)

SCHOPENHAUER, Arthur
1929 „O ženách“, in: idem: *O ženách*; přel. J. Münzer (Praha: Adolf Synek), s. 5-54
1994 *O spisovatelství a stylu*; přel. V. Koubová (Praha: Hynek)

SLÁDEK, Josef Václav
1893a „[Páně Roháčkova „Niva“]“, in: *Lumír* 21, s. 240-241
1893b „[V čísle 15. otisknul Lumír…]“, in: *Lumír* 21, s. 203-204

SLAVÍK, Ivan (přel.)
1996 *Lampa útěchy* (Jinočany: H&H)

SOVA, Antonín
1890 *Realistické sloky* (Praha: F. Šimáček)

STIRNER, Max
2009 *Jediný a jeho vlastnictví*; přel. V. Zátka (Praha: Academia)

SUDEK, Josef
2007 *Okno mého ateliéru* (Praha: Torst)

ŠALDA, František Xaver
1949 *Kritické projevy - 1* (Praha: Melantrich)
1950a *Kritické projevy - 2* (Praha: Melantrich)
1950b *Kritické projevy - 3* (Praha: Melantrich)

1951a *Kritické projevy - 4* (Praha: Melantrich)
1951b *Kritické projevy - 5* (Praha: Melantrich)
1951c *Kritické projevy - 6* (Praha: Melantrich)
1953 *Kritické projevy - 7 (*Praha: Československý spisovatel)
1954 *Kritické projevy - 9* (Praha: Československý spisovatel)
1956 *Kritické projevy - 8* (Praha: Československý spisovatel)
1957 *Kritické projevy - 10* (Praha: Československý spisovatel)
1959a *Kritické projevy - 11* (Praha: Československý spisovatel)
1959b *Kritické projevy - 12* (Praha: Československý spisovatel)
1963 *Kritické projevy - 13* (Praha: Československý spisovatel)
2000 *Boje o zítřek* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

ŠTORCH-MARIEN, Otakar
1966 *Sladko je žít* (Praha: Československý spisovatel)
1969 *Ohňostroj* (Praha: Československý spisovatel)
1972 *Tma a co bylo potom* (Praha: Československý spisovatel)

TOMAN, Karel
1996 *Básně* (Praha: Český spisovatel)

TROCHOVÁ, Zina
1969 „Listy F. X. Šaldy Josefu Svatopluku Macharovi“, in: *Literární archiv*, č. 3-4, s. 76-163

VÁCHAL, Josef
1913 *Mystikové a visionáři* (Praha: Máša Váchalová)

VERLAINE, Paul
2007 *Básnické dílo*; přel. G. Francl (Praha: Vyšehrad)

VESELÝ, Jindřich T. (ed.)
1908 *In memoriam Jana Votavy* (Praha: J. T. Veselý)

VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste

1930 *Axel*; přel. J. Florian (Praha: L. Kuncíř)

VOREL, Jan

1892-1893 „Setník Halaburd“, in: *Literární listy* 14, s. 86-88, 106-107

1893-1894 „Nové proudy“, in: *Literární listy* 15, s. 337-339

1894-1895 „Nové proudy a dekadence“, in: *Rozhledy* 4, s. 83-85

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1893 „Ukázka z nejmodernější české poesie“, in: *Lumír* 21, s. 180; podepsáno Josef Vocásek

1895 „Ohlasy nejnovější poesie české“, in: *Švanda dudák* 14 (první půlletí), s. 18-20, 69-70; nepodepsáno

WAGNER, Richard

1959 *O hudbě a umění*; přel. J. Fučíková a H. Šnajdrová (Praha: SNKLHU)

WHISTLER, James McNeill

1994 *Ten O'Clock*; přel. F. X. Šalda (Praha: Společnost F. X. Šaldy)

WILDE, Oscar

1908-1909 „Přednáška o anglické renaissanci“; přel. A. Procházka, in: *Moderní revue* 15, sv. 21., s. 34-45

1909a *Básně v prose a jiné práce*; přel. J. Živný a A. Procházka (Praha: K. Neumannová)

1909b *Essaie*; přel. A. Procházka (Praha: K. Neumannová)

1930 *Tři dopisy*; přel. V. Smetánka a V. Svoboda (Praha: Vincenc Svoboda)

1965 *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*; přel. J. Z. Novák (Praha: Mladá fronta)

1994 *Intence*; přel. L. Rovenský (Olomouc: Votobia)

1995 *Epistola in carcere et vinculis*; přel. V. Vendyš (Olomouc: Votobia)

2009 *De profundis*; přel. A. Starý (Praha: XYZ)

ZÁVADA, Vilém

1930-1931 „Chvíli u Jiřího Karáska ze Lvovic“, in: *Rozpravy Aventina* 6, s. 37-39

ZAVŘEL, František
1944 *Za živa pohřben* (Praha: L. Mazáč)

ZEYER, Julis
1900-1901 „Z dopisů Julia Zeyera“, in: *Moderní revue* 7, sv. 12, s. 161-162
1922 *Tři legendy o krucifixu. Dům u tonoucí hvězdy* (Praha: Česká grafická unie)
1932 *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (Praha: Československá grafická unie)

ZINK, Karel
1926 *Knihovna Arnošta Procházky I* (Praha: Karel Zink)
1927 *Knihovna Arnošta Procházky II* (Praha: Karel Zink)

ZINK, Karel – NOVOTNÝ, Miloslav
1928 *Knihovna Arnošta Procházky III* (Praha: Karel Zink)

ZOUPLNA, Otto
1947 „Jiří Karásek provádí svou galerií“, in: *Svobodné noviny* 3 (55), č. 209, 7. září 1947, s. 6

--

Citované internetové odkazy:
http://www.obrys-kmen.cz/index.php?rok=2001&cis=17&cl=05 (vyhledáno 20. 6. 2011)
http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030214/1907-09-09/ed-1/seq-2/ (vyhledáno 8. 8. 2011)
http://www.suite101.com/content/femmes-fatales-maria-tarnowska-a199746 (vyhledáno 8. 8. 2011)

--

Pasáže z Bible jsou citovány podle ekumenického překladu (2007, *Bible*. *Písmo Svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*; přel. Bič, M. a kol. – Souček, J. B. a kol. – Mánek, J. a kol. (Praha: Česká biblická společnost)) a je na ně odkazováno obvyklými zkratkami.

5. 1. 3. Archivní prameny

Literární archiv Památníku národního písemnictví

Korespondence a dokumenty z fondů

Aventinum

Braunerová, Zdenka

Dubrovská-Koseová, Teréza

Dyk, Viktor

Girgal, Otto

Gollerová, Elsa

Jesenská, Růžena

Jurčinová, Eva

Kalašová, Marie

Kamper, Jaroslav

Karásek ze Lvovic, Jiří

Karáskova galerie

Kosterka, Hugo

Krecar, Jarmil

Kvapil, Jaroslav

Lešehradeum

Lhota, Antonín

Mauder, Josef

Michl, Karel

Müldner, Josef

Novák, Arne

Procházka, Arnošt

Prokůpek, Václav

Rotnágl, Josef

Šalda, F. X.

Vrchlický, Jaroslav

Výstřižkový archiv Karáskovy galerie

Zeyer, Julius

Rukopisy děl

Karásek ze Lvovic, Jiří: *Franta Kaván a „Moderní revue“* [rukopis] (fond Kaván, František)

Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ganymedes* [rukopis] (fond Procházka, Arnošt)

Kosterka, Hugo: *Jak jsem poznal Viktora Dyka* [rukopis] (fond Kosterka, Hugo)

Maria, Jaroslav: *Já*. Praha, Jan Oves 1942 [tiskový obtah nevydané knihy] (fond Jaroslav Maria)

Müldner, Josef: *Jiří Karásek Lvovický ze Lvovic* [strojopis] (fond Müldner, Josef)

Jurčinová, Eva: *Česká devadesátá léta. Studie Moderní revue* [strojopis] (fond Jurčinová, Eva)

Knihovna Památníku národního písemnictví

Fond Karáskova galerie

Archiv hlavního města Prahy

Matrika narozených (farnost Smíchov), kniha XII (uloženo v Archivu hlavního města Prahy)

Matrica copulatorum pro suburbio Smichow, confecta sub me Josepho Raab, curato loci anno Salutis 1855

Archiv Národní galerie

Korespondence z fondů

Fond František Kobliha

Soukromé archivy

Dyk, Alois: Jiří Karásek ze Lvovic. xerokopie strojopisu (soukromý archiv)

Lauermannová, Anna: Deníky (nepublikovaná edice Terezy Riedlbauchové)

5. 2. Sekundární literatura

A CHCEŠ-LI

s. a. *A chceš-li, vyslov jméno mé* (Praha: Památník národního písemnictví)

BALAKIAN, Anna (ed.)

1982 *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Budapest: Akadémiai Kiadó)

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana

1999 „O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou, in: *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 213-216

2000 *Česká dekadence* (Brno: CDK)

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj*; přel. V. Saudková (Praha: Odeon)

BIAŁOSTOCKI, Jan

1992 „Krize v umění“, in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 120-134

BRABEC, Jiří

1964 *Poezie na předělu doby* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

BRZEK, Antonín – PONDĚLNÍČKOVÁ-MAŠLOVÁ, Jaroslava

1992 *Třetí pohlaví?* (Praha: Scientia Medica)

BUGGE, Peter

2006 „Naked Masks: Arthur Breisky or How To Be a Czech Dekadent“, in: *Slovo a smysl* 3, č. 5, s. 259-275

BURKE, Peter

2007 *Žebráci, šarlatáni, papežové*; přel. J. Hanke (Praha: H & H)

BYDŽOVSKÁ, Lenka

1997 „Kódy svádění“, in: Wittlich, P. (ed.): *Důvěrný prostor/ Nová dálka* (Praha: Obecní dům), s. 153-168

CAMBIANO, Giuseppe

2005 „Cesta k dospělosti“, in: Vernant, J.-P. (ed.): *Řecký člověk a jeho svět*; přel. L. Fialková a spol. (Praha: Vyšehrad), s. 77-103

COBLENCEOVÁ, Françoise

2003 *Dandysmus. Povinnost pochybnosti*; přel. K. Vávrová a L. Martínek (Praha: Prostor)

COSENTINO, Annalisa

2011 *Vědecký realismus a literatura*; přel. Z. Obstová (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

COX, Julian – FORD, Colin

2003 *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs* (Los Angeles: Paul Getty Museum)

ČERVENKA, Miroslav

1963 *Český volný verš devadesátých let* (Praha, Nakladatelství ČSAV)

1966 *Symboly, písně a mýty* (Praha: Československý spisovatel)

1991a *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel)

1991b *Z večerní školy versologie II.* (Pardubice: Akcent)

2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)

DAČEVA, Rumjana

2001 „Příběh Karáskovy galerie“, in: *Sen o říši krásy* (Praha: Obecní dům – Tigris), s. 26-51

DAHLER, Etienne

1993 *Jeruzalém v dějinách spásy*; přel. T. Brichtová (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

DEÁK, František

1999 „Umenie osobnosti a divadelnost estetizmu“, in: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 262-266

DOLENSKÝ, Antonín

1923 „Jul. Zeyer a jeho účast ve spirituálních společnostech“, in: *Okultní a spiritualistická revue* 3, s. 127-132

DORRA, Henri (ed.)
1995 *Symbolist Art Theories* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press)

DUFAUD, Marc
2008 *Dictionnaire fin de siècle* (Paris: Scali)

ECO, Umberto
2007 *Umění a krása ve středověké estetice*; přel. Z. Frýbort (Praha: Argo)

ECO, Umberto (ed.)
2007 *Dějiny ošklivosti*; přel. I. Adámková, J. Vacek, J. Pelán, G. Chalupská, K. Vinšová, Z. Obstová, A. Pelánková (Praha: Argo)

ELIADE, Mircea
1997 *Mefisto a androgyn*; přel. J. Vízner (Praha: OIKOYMENH)
2004 *Pojednání o dějinách náboženství*; přel. J. Vacek (Praha: Argo)

ELIÁŠ, Oldřich
1924 *Golem* (Praha: Sfinx)

FIFKOVÁ, Hana a spol.
2008 *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity* (Praha: Grada Publishing)

FILIP, Aleš – MUSIL, Roman (eds.)
2000 *Zajatci hvězd a snů* (Praha: Argo)
2006 *Neklidem k Bohu* (Praha: Arbor vitae)

FONTAINAS, André
1923 „Dante-Gabriel Rossetti básník“; přel. J. Florian, in: *Dante-Gabriel Rossetti čili Manus animam pinxit* (Stará Říše: Marta Florianová), s. 1-20

FORESTIER, Louis

1982 „Symbolist Imagery“; přel. E. Roditi, in: Balakian, A. (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Budapest: Akadémiai Kiadó), s. 101-123

FOUCAULT, Michel

1993 *Dějiny šílenství*; přel. V. Dvořáková (Praha, Nakladatelství Lidové noviny)

FREUD, Sigmund

1997a „O nejobecněji rozšířeném ponížení při milostném životě“ in: idem: *Spisy z let 1909-1913* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek); přel. M. Kopal, L. Kratochvíl, O. Friedmann, s. 70-80

1997b „Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci“, in: idem: *Spisy z let 1909-1913* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek); přel. M. Kopal, L. Kratochvíl, O. Friedmann, s. 109-175

GOFFMAN, Erving

1999 *Všichni hrajeme divadlo*; přel. M. McGrathová, (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon)

GRUBHOFFER, Václav

2006 „Básník s erbem lva a samotou v duši. Motivy samoty, smrti a šlechtictví v tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic v letech devadesátých“, in: Blümlová, D. – Jiroušek, B. (eds.): *Čas moderny* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 128-147

GRUSKOVÁ, Anna

1999 „Lehkomyslný melancholik (příspěvek k typologii literární postavy středoevropského dandyho“, in: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 282-290

HAMON, A.

1898 *Duševní povaha anarchisty*; přel. J. Jiroušek (Praha: J. Pelcl)

HANSON, Ellis
1997 *Decadence and Catholicism* (Cambridge: Harvard University Press)

HECZKOVÁ, Libuše
2001a „Doslov“, in: Karásek ze Lvovic, J.: *Milý příteli…* (Praha: Thyrsus), s. 85-94
2001b „Potíže s dekadencí“, in: *Aluze* 5, č. 1, s. 143-146
2003 „„Netvor síly‘?: Friedrich Nietzsche a metafory ženy“, in: Kalivodová, E. – Knotková-Čapková B. (eds.): *Ponořena do Léthé* (Praha: FF UK), s. 92-103
2009 *Píšící Minervy* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

HEFTRICH, Urs
1999 *Nietzsche v Čechách*; přel. V. Koubová (Praha: Hynek)

HEKMA, Gert
1994 „„A Female Soul in a Male Body‘: Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexuology“, in: Herdt, G. (ed.): *Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (New York: Zone Books), s. 213-239

HEMELÍKOVÁ, Blanka
2010 „Tělesnost jako přečin proti veřejné mravnosti. Sbírka *Sodoma* Jiřího Karáska ze Lvovic a literární cenzura“, in: Petrasová, T. – Michalíková, P. (eds.): *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 94-99

HODROVÁ, Daniela
2001 „Fragment a fragmentárnost“, in: *Česká literatura* 47, s. 3-19

HOLÝ, Jiří
2001 „Subjektivizované vyprávění v er-formě“, *Česká literatura* 49, s. 227-242

CHARVÁTOVÁ, Kateřina
1998 *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142-1420*, sv. 1 (Praha: Karolinum)

JAKOBSON, Roman

1995 „Co je poezie?“, in: idem: *Poetická funkce*, př. M. Červenka, M. Chlíbcová a T. Pokorná (Jinočany: H & H), s. 23-33

JANOŠOVÁ, Pavlína
2008 *Dívčí a chlapecká identita* (Praha: Grada Publishing)

JIRÁNI, Otakar
1914 „Endymion“, in: *Listy filologické* 41, s. 161-167

JIRÁT, Vojtěch
1978a „Fragment zastřeného osudu“, in: idem: *Portréty a studie* (Praha: Odeon), s. 254-263
1978b „Vrchlický – dekadent“, in: idem: *Portréty a studie* (Praha: Odeon), s. 254-263

JONÁKOVÁ, Anna
2001 „Životní data Jiřího Karáska ze Lvovic“, in: *Sen o říši krásy* (Praha: Obecní dům – Tigris), s. 246-282

JULLIAN, Philippe
1975 *Dreamers of Decadence*; přel. R. Baldick (London: Phaidon)

JUNGMANN, Josef
1989 *Slovní česko-německý*, díl 1. (Praha: Academia)

KIRSCHNEROVÁ, Jana
1969 *Sbírka korespondence a rukopisů Karáskovy galerie* (Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze)

KOSELLECK, Reinhart
1992 „Některé otázky spojené s dějinami pojmu ‚krize‘“, in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 47-57

KOSÍK, Karel
1994 *Jinoch a smrt* (Praha: Hynek)

KOUBA, Petr
2005 „K Nietzscheovu pojetí zdraví a nemoci“, in: Kružík, J. – Novotný, J. (eds.): *Nietzsche a člověk* (Praha: Fakulta humanitních studií), s. 153-163

KOUBA, Pavel
2006 *Nietzsche* (Praha: OIKOYMENH)

KOVAŘÍK, Petr
2003 *Literární mýty, záhady a aféry* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

KREJČÍ, Karel
1959 „Arbesova Mahabharáta“, in: *Kniha o Praze 1959* (Praha: Orbis), s. 73-97

KUBÍČKOVÁ, Jarmila
1944-1945 „Arnošt Hofbauer“, in: *Umění* 16, s. 197-212

KUDRNÁČ, Jiří
1982 „Česká dekadence“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity D*, č. 29, s. 67-74
1985 „Glosa ke Karáskovým Zazděným oknům“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Řada literárněvědná D*, č. 32, s. 149-154
1987 „Z typologie literárních let devadesátých“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Řada literárněvědná D*, č. 34, s. 25-35
1989 „Drobná próza české secese“, in: ibidem (ed.): *Vteřiny duše* (Praha: Odeon), s. 9-34

KUCHAŘ, Lumír
1999 *Dialogy o kráse a smrti* (Brno: Host)

LACK, Stanisław
1899 „Jerzy Karasek“, in: *Życie* 3, s. 51-53

LACROIX, Jean

1970 „O přátelství“, in: idem: *Smysl člověka*; přel. J. Beran a V. Dvořáková (Praha: Vyšehrad), s. 106-116

LANTOVÁ, Ludmila

1969 *Hledání hodnot* (Praha: Academia)

LENDEROVÁ, Milena

2007 „„Má se svými ženskými peklo‘: tak trochu jiná láska v secesní Praze“, in: *Dějiny a současnost* 29, č. 12, s. 30-32

2008 *A ptáš se, knížko má* (Praha: Triton)

LENDEROVÁ, Milena – RÝDL, Karel

2006 *Radostné dětství?* (Praha – Litomyšl, Paseka)

LE SYMBOLISME ET LA FEMME

1986 *Le symbolisme et la femme* (Paris: Délégation à l’Action artistique de la Ville de Paris)

LEVÝ, Otakar

1998 *Baudelairova estetika a technika* (S. l.: Eikon)

LINHART, B.

1924 „Neznámý filosof a martinismus“, in: *Okultní a spiritualistická revue* 4, s. 278-282

LIPANSKÝ, Jetřich

1929 *Jiří Karásek ze Lvovic* (Praha: Izmael)

LISHAUGEN, Roar

2003 „Ta pravá, ta naše literatura“, in: *Souvislosti* 14, č. 4, s. 56-69

2006 „Za humny společenské konvence“, in: Fedrová, S. (ed.): *Otázky českého kánonu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 372-380

2007 „Nejistá sezóna jiné literatury“, in: *Dějiny a současnost* 29, č. 12, s. 33-35

2008 *Speaking with a Forked Tongue. Double Reading Strategies in Romány tří mágů by Jiří Karásek ze Lvovic* (Gothenburg: Department of Slavic Languages at University of Gothenburg)

LISHAUGEN, Roar – SEIDL, Jan

2011 „Generace Hlasu. Česká meziválečná literatura a její tvůrci“, in: Putna, M. C. (ed.): *Homosexualita v dějinách české kultury* (Praha: Academia), s. 209-280

LORENZOVÁ, Helena

2005 *Hra na krásný život* (Praha, KLP – Ústav dějin umění AV ČR)

LURKER, Manfred

2005 *Slovník symbolů* (Praha: Euromedia Group – Knižní klub)

MACEK, Emanuel

1964 „F. X. Šalda a Hladíkův Lumír“, in: *Sborník Národního muzea* 9, řada C – literární historie, s. 1-40, 229-284

MACURA, Vladimír

1990 „Fin de siècle jako české trauma“, in: *Literární noviny* 1, č. 11, s. 5

[1993] „Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory“, in: Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 1 (Praha: ÚČL ČAV), s. 38-51

1995 „Vlak jako symbol 19. století“, in: Macura, V. (ed.): *Osudový vlak* (Praha: V. Svoboda) s. 59-62

MÁCHAL, Jan

1926 *Boje o nové směry v české literatuře* (Praha: Jednota českých filologů)

MÁLEK, Petr

2008a „Komentář na/místo úvod(u)“, in: idem: *Melancholie moderny* (Praha – Podlesí: Dauphin), s. 9-30

2008b „Melancholie andělů. Poetika mezi alegorií pádu a utopií záchrany“, in: idem: *Melancholie moderny* (Praha – Podlesí: Dauphin), s. 233-337

2008c „Móda jako alegorie „ruinózní“ moderny. Benjaminova „metafyzika módy“ a Kafkův ‚provoz šatů‘“, in: idem: *Melancholie moderny* (Praha – Podlesí: Dauphin), s. 170-232

2011 „Masová (re)produkce“, in: Vojvodík, J. – Wiendl, J. (eds.): *Heslář české avantgardy* (Praha: Univerzita Karlova – TOGGA), s. 181-198

MATĚJČEK, Antonín

1944-1945 „Preislerovo mládí“, in: *Umění* 16, s. 3-33, 85-116

MED, Jaroslav

1984 „Básník marné touhy“, in: Karásek ze Lvovic, J.: *Ocúny noci* (Praha: Odeon), s. 9-25

1991 „Básník přeludných a tajemných příběhů“, in: Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše a jiné prózy* (Praha: Vyšehrad), s. 234-241

2001 „Literární svět Jiřího Karáska ze Lvovic“, in: *Sen o říši krásy* (Praha: Obecní dům – Tigris), s. 18-24

2006 *Od skepse k naději* (Svitavy: Trinitas)

MERHAUT, Luboš

1994 *Cesty stylizace* (Praha: ÚČL AV ČR)

1995 „Revue estetismu“, in: Urban, O. M. – Merhaut, L. (eds.): *Moderní revue 1894 – 1925* (Praha: Torst), s. 57-67

1997 „Beznadějný snivec“, in: Breisky, A.: *V království chimér* (Praha: Thyrsus), s. 7-15

1999a „Hledání nové syntézy: Koncepční výkony českého literárního symbolismu“, in: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 210-216

1999b „Polemika: dialog a nerozumění“, in: *Česká literatura* 47, s. 500-504

2000 „Prostibolo duše Arnošta Procházky“, in: Procházka, A. – Hlaváček, K.: *Prostibolo duše* (Brno: Pavel Křepela), s. 57-70

2002 „Polemika – spojení a odloučení. K charakteristice literární generace 90. let“, in: Bláhová, K. (ed.): *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století* (Praha: KLP), s. 307-325

2004 „Periodika a polemika: aktualita a paměť (nad spory o Hálka)“, in: *Slovo a smysl* 1, č. 2, s. 70-90

2006 „„Vrchol a propast v jednom.‘ Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století“, in: Urban, O. M. (ed.): *V barvách chorobných* (S. l.: Arbor Vitae – Obecní dům), s. 41-57

2008 „Od polemiky k aféře: tzv. aféra anonymních listů a její paměť“, in: Kubíček, T. – Merhaut, L. – Wiendl, J. (eds.): *Na téma umění a život* (Brno: Host), s. 213-231

MĚŠŤAN, Antonín

2002 „Jiří Karásek ze Lvovic“, in: idem: *Česká literatura mezi Němci a Slovany* (Praha: Academia), s. 258-267

MIKOLÁŠEK, A.

1988 „O Jiřím Karáskovi ze Lvovic“, in: *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze*, č. 1, s. 26-29

MOKREJŠ, Antonín

2009 *Erós jako téma Platónova myšlení* (Praha: Triton)

MRAVCOVÁ, Marie

1994 „Personalizace vyprávění“, in: Hodrová, D. (ed.): *Proměny subjektu*, sv. 2 (Pardubice: Mlejnek), s. 53-74

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Mezi poesií a výtvarnictvím“, in: idem: *Kapitoly z české poetiky I.* (Praha: Svoboda), s. 253-274

NAKONEČNÝ, Milan

1994 *Smaragdová deska Herma Trismegista* (Praha: Vodnář)

2007 *„Neznámý filosof“ Louis-Claude de Saint-Martin* (Praha: Malvern)

2009 *Novodobý český hermetismus* (Praha: Eminent)

NAVRÁTIL, Václav

2003 *O smutku, lásce a jiných věcech* (Praha: Torst)

NEUMANN, Eduard

1920-1921 „Prvky křesťanské mystiky v umění bratrstva prerafaelitů“, in: *Týn* 4, s. 16-22, 69-71, 96-100, 141-144, 188-190, 224-227, 245-248, 278-281, 317-320, 340-341

NOVÁK, Arne

1930 „Nové Karáskovy hovory se smrtí“, in: *Lidové noviny* 38, č. 577, 16. listopadu 1930, s. 9

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob po naše dny* (Brno: Atlantis)

NOVOTNÝ, František

1948 *O Platonovi I.* (Praha: Jan Laichter)

NOZAR, Lukáš

2007 „Literát, divadelník a trestanec“, in: *Dějiny a současnost* 29, č. 12, s. 40-43

OLŠOVSKÝ, Jiří

2000 „Kierkegaardovo estetické stádium“, in: *Estetika* 36, č. 1, s. 34-42

PACHMANOVÁ, Martina

2002 „‚Géniova mateřština‘. Ke konstrukci maskulinity v českém umění 20. století“, in: Bydžovská, L. – Prahl, R. (eds.): *V mužském mozku* (Dolní Břežany: Skriptorium), s. 217-230

PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola

2003 „Žena o ženě v muži – a v ženě: některé strategie využívání metaforizovaného ženství v díle dvou dekadentních autorek“, in: Kalivodová, E. – Knotková-Čapková B. (eds.): *Ponořena do Léthé* (Praha: FF UK), s. 104-120

PATOČKA, Jan

2004 „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle“, in: idem: *Umění a čas I.* (Praha: OIKOYMENH), s. 359-388

PÉLADAN, Joséphin

1910-1911 „O androgynovi“; přel. K. Adam, *Moderní revue* 17, sv. 23, s. 159-162, 201-212, 233-250, 276-282

PELÁN, Jiří

2000 *Kapitoly z francouzské a italské literatury* (Praha: Torst)

2001 „Dandyovská estetika Arthura Breiského“, *Česká literatura* 49, s. 243-253

PEŠAT, Zdeněk

1998 „Místo Sládkova Lumíra v rozvoji české literatury i ve sporech devadesátých let“, in: idem: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 45-56

PETŘÍČEK, Miroslav

1996 „Krajiny duše“, *Umění* 44, s. 9-15

PIERROT, Jean

1981 *Decadent Imagination*; přel. D. Coltman (Chicago – London: The University of Chicago Press)

PIHERTOVÁ, Vítězka

1923 „Praha Jiřího Karáska ze Lvovic. Problémy dekadence a démonologie“, in: Weingart, M. (ed.): *Slovanský sborník věnovaný jeho magnificenci prof. Františku Pastrnkovi rektoru University Karlovy k sedmdesátým narozeninám* (Praha: Klub moderních filologů), s. 353-369

PODROUŽEK, Jaroslav

1945 *Fragment zastřeného osudu* (Praha: ELK)

POHORSKÝ, Miloš

1977 „Ztracený ráj aneb Paradoxy Jiřího Karáska“, in: Karásek ze Lvovic, Jiří: *Ztracený ráj* (Praha: Melantrich), s. 270-[280]

POJEM KRIZE V DNEŠNÍM MYŠLENÍ

1992 *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav)

POSPÍŠIL, Zdeněk

1981 „Skica k české estetice přelomu století (Od analýzy k syntéze)“, in: *Estetika* 18, s. 81-100

PRAHL, Roman

1990 „Kronika umění i města: alba Mahabharaty a „časopisu“ raného SVU Mánes“, in: *Pražský sborník historický* 23, s. 50-71

PRAHL, Roman a kol.

2004 *Umění náhrobku v českých zemích let 1780-1830* (Praha: Academia)

PRÁZNÝ, Aleš

2006 „K Nietzschově pojetí ženy“, in: Čadková, K. – Lenderová, M. – Stráníková, J. (eds.): *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie* (Pardubice: Univerzita Pardubice), s. 417-425

PRERAFAELISTÉ A UMĚLCI JEJICH OKRUHU

1980 *Prerafaelisté a umělci jejich okruhu* (Praha: Národní galerie)

PUTNA, Martin C.

1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918* (Praha: Torst)

2000a „Hölderlinův věčný jinoch“, in: *Sborník Bítov'99* (Brno: Petrov), s. 23-31

2000b „Poetika homosexuality v české literatuře“, in: *Neon* 1, č. 3, s. 37-41, č. 4, s. 41-45, č. 5, s. 43-48, č. 6, s. 49-53

2010 *Česká katolická literatura v kontextech 1918-1945* (Praha: Torst)

PYNSENT, Robert B.

1973 *Julius Zeyer* (Hague: Mouton & Co. N. V., Publisher)

1996 *Pátrání po identitě* (Jinočany: H & H)

1999 „Intertextualita, interstatualita, intersexualita: Osudová žena a Martenova Cortigiana“, in: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 199-209

2008a „Dekadentní národ: politické názory Arnošta Procházky a Jiřího Karáska ze Lvovic“, in: idem: *Ďáblové, ženy a národ*; přel. J. Pospíšil (Praha: Karolinum), s. 329-351

2008b „K morfologii české dekadence. (Interstatualita)“, in: idem: *Ďáblové, ženy a národ*; přel. J. Pospíšil (Praha: Karolinum), s. 245-266

2008c „Touha, frustrace a trocha uspokojení: komentář k Hlaváčkově Mstivé kantiléně“, in: idem: *Ďáblové, ženy a národ*; přel. J. Pospíšil (Praha: Karolinum), s. 263-294

REED, John Robert

1985 *Decadent Style* (Athens: Ohio University Press)

RICOEUR, Paul

1992 „Je krize jevem specificky moderním?“, in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 29-46

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza

1999 „Společnost na přelomu století z pohledu zapomenuté spisovatelky“, in: *Dějiny a současnost* 21, č. 5, s. 49-53

ŘEZNÍKOVÁ, Lenka

2004 *Moderna a historismus* (Praha: Libri)

2006 „Gotická duše moderny. Gotika a gotický román v české literatuře přelomu 19. a 20. století“, in: Blümlová, D. – Jiroušek, B. (eds.): *Čas moderny* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 71-90

SAK, Robert

2003 *Salon dvou století* (Praha – Litomyšl: Paseka)

SALAQUARDA, Jörg

1995 „Doslov“; přel. V. Koubová, in: Nietzsche, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*; přel. O. Fischer (Olomouc: Votobia), s. 335-366

SEIDL, Jan
2007 „„Kde budeme velkou rodinou‘“, in: *Dějiny a současnost* 29, č. 12, s. 36-39

SLABÁKOVÁ, Radmila
2002 „Il est ‚Höchst Zeit‘ aneb Jaký jazyk pro aristokracii v Čechách a na Moravě v 19. století?“, in: Bláhová, K. (ed.): *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století.* (Praha: KLP), s. 102-115

SLÁDEK, Miloš
2000 *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze* (Jinočany: H & H)

SLOVNÍK ANTICKÉ KULTURY
1974 *Slovník antické kultury* (Praha: Svoboda)

SMOLKA, Zdeněk
1997 „Subjekty v tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic“, in: *Tvar* 8, č. 3, s. 6

SOLDAN, Fedor
1941 *Jiří Karásek ze Lvovic* (Praha: Prokop Toman ml.)

STANĚK, Jan
2005 *Dandysmus a Čechy: Karásek, Marten, Breisky* (disertační práce) (Brno: Katedra estetiky FF MU)
2007 „Spor o diletantismus a jeho podoba v literatuře české dekadence“, in: *Estetika* 44, č. 1-4, s. 85-106

STIEBITZ, Ferdinand
[1931] „Pojetí antiky u české dekadence“, in: *Práce druhého sjezdu klasických filologů slovanských v Praze 1931* (Praha: s. n.), s. 283-296

SVOBODA, Karel
1957 *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

ŠIROKÝ, Hugo
1999 „Hypnagogní oneiroid – „sen před usnutím“, in: *Analogon* č. 26-27, s. 21-27

ŠÍLENÝ, Tomáš
1947 *Život v antickém Řecku* (Praha: Jednota českých filologů)

ŠKRABAL, Pavel
1940 *Příruční slovník biblický* (Praha: Kropáč & Kucharský)

ŠMAHELOVÁ, Hana
2004 „Diskurzivní aspekty sporu mezi modernou a J. Vrchlickým“, in: Macura, O. – Riedlbauchová, T. (eds.): *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853-2003)* (Praha: Katedra české literatury a literární vědy FF UK), s. 36-49

ŠPIRITOVÁ, Alexandra
2001 „Spisy bývalého Poštovního archivu“, in: *Paginae historiae* 9, s. 98-113

TAXOVÁ, Eva
1979 *Esej v české literární kritice devadesátých let* (kandidátská disertační práce) (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV)

TAXOVÁ, Eva (ed.)
1985 *Experimenty* (Praha, Melantrich)

TEIGE, Karel
1968 „F. X. Šalda a devadesátá léta“, in: *F. X. Šalda 1867 1937 1967* (Praha: Academia), s. 165-189

THOM, René
1992 „Krize a katastrofa“, in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 23-28

THOMAS, Alfred

1995 „Aestheticism and Morality in the Legenda o Sodomovi by Jiří Karásek ze Lvovic“, in: idem: *The Labyrinth of the World* (München, R. Oldenburg Verlag), s. 90-104

TIMMS, Edward

1989 „Images of the City: Vienna, Prague and the Intellectual Avant-Garde“, in: Pynsent, R. (ed.): *Decadence and Innovation. Astro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century.* (London: Weidenfeld and Nicolson), s. 1-13

TISCHNER, Józef

1992 „Krize moderního myšlení“, in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 69-77

TOMEK, Václav

1996 *Český anarchismus 1890-1925* (Praha: Filosofia)

1999 *Ve jménu svobody* (Praha: Manibus propriis)

2002 *Český anarchismus a jeho publicistika 1880-1925* (Praha: Filosofia)

TUREČEK, Dalibor

2006 „Dekadentní erotická poezie: mezi prokovací a konvencí“, in: Blümlová, D. – Jiroušek, B. (eds.): *Čas moderny* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 117-127

URBAN, Otto

1995 „Modernizace a moderna na konci století“, in: Urban, O. M. – Merhaut, L. (eds.): *Moderní revue 1894 – 1925* (Praha: Torst), s. 24-38

URBAN, Otto M.

1996 „Na cestě k věčnému ideálu: výtvarná kritika a esejistika na stránkách Moderní revue“, in: *Umění* 44, s. 391-410

2000 „*Prostibolo duše* Karla Hlaváčka“, in: Procházka, A. – Hlaváček, K.: *Prostibolo duše* (Brno: Pavel Křepela), s. 71-90

2002a *Karel Hlaváček* (Praha: Arbor Vitae)

2002b „Tragedie ženy v mužském mozku“ in: Bydžovská, L. – Prahl, R. (eds.): *V mužském mozku* (Dolní Břežany: Skriptorium), s. 201-215

2006a „Úvodem: prostor dekadence“, in: Urban, O. M. (ed.): *V barvách chorobných* (S. l.: Arbor Vitae – Obecní dům), s. 11-17

2006b „V barvách chorobných“, in: Urban, O. M. (ed.): *V barvách chorobných* (S. l.: Arbor Vitae – Obecní dům), s. 61-77

URBAN, Otto M. (ed.)

2006 *V barvách chorobných* (S. l.: Arbor Vitae – Obecní dům)

URBAN, Otto M. – MERHAUT, Luboš (eds.)

1995 *Moderní revue 1894 – 1925* (Praha: Torst)

VÉVODA, Rudolf

1999a „Dobový kontext Karáskova vystoupení“, in: *Neon* 0, č. -2, s. 64-69

1999b „Sodoma předtím a potom“, in: *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 217-226

VOJTĚCH, Daniel

1996 „Miloš Marten jako kritik“, in: *Česká literatura* 44, s. 359-394

1997 „Miloš Marten a Moderní revue“, in: *Literární archiv*, č. 28, s. 29-35

1999a „Život – styl – řád. K problémům české literární kritiky na přelomu století“, in: Maliti, E. (ed.): *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV), s. 217-222

1999b „„Život je dramatem, jehož autorem je břídil““, in: *Česká literatura* 47, s. 597-607

2002 „Polemičnost a strategie“, in: *Česká literatura* 50, s. 149-173, 250-277

2003 „Krátké století: fin de siècle z hlediska současné literární historiografie“, in: *Pěší zóna*, č. 12-13, s. 108-115

2004 „Myšlenka vzdělanosti a idea modernismu“, in: Bláhová, K. – Petrbok, V. (eds.): *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století* (Praha: ÚČL ČAV ČR), s. 75-81

2006 „Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století“, in: Urban, O. M. (ed.): *V barvách chorobných* (S. l.: Arbor Vitae – Obecní dům), s. 21-31

2008 *Vášeň a ideál* (Praha: Academia)

VOJVODÍK, Josef

2004 *Od estetismu k eschatonu* (Praha: Academia)

2010 „‚Písmo těla': mezi nesmazatelnou stopou a jejím bělením. Němcová, Mácha, poetika krve a mystický eros", in: Petrasová, T. – Michalíková, P. (eds.): *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 298-306

WEIZSÄCKER, Carl-Friedrich von

1992 „O krizi", in: *Pojem krize v dnešním myšlení*; přel. J. Pechar a kol. (Praha: Filozofický ústav), s. 8-22

WELLEK, René

2005 „Termín a pojetí symbolismu v literární historii", in: idem: *Koncepty literární vědy*; přel. J. Johanisová a V. Papoušek (Jinočany: H & H), s. 129-148

WITTLICH, Petr

1982 *Česká secese* (Praha: Odeon)

1988 *Jan Preisler – Kresby* (Praha: Odeon)

1990 „Preislerova zrcadla", in: Ottlová, M. (ed.): *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Sen a ideál* (Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV), s. 160-167

1996 „Konec století", in: *Umění* 44, s. 3-8

1997a „Česká dálka", in: Wittlich, P. (ed.): *Důvěrný prostor/nová dálka* (Praha: Obecní dům), s. 9-122

1997b „Rouby dekadence", in: *Ateliér* 10, č. 9, s. 1, 7

2008 „Puklá duše", in: Srp, K. – Rakušanová, M. (eds.): *Sváry zření*. (Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě), s. 8-29

WITTLICH, Petr (ed.)

1997 *Důvěrný prostor/ Nová dálka* (Praha: Obecní dům)

WITTLICH, Petr – BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel – BREGANTOVÁ, Polana

2003 *Jan Preisler* (Praha: Obecní dům)

ZACH, Aleš

1994 *Nakladatelská pouť Jiřího Karáska ze Lvovic* (Praha: Thyrsus)

ZAJAC, Peter

2002 „Jaroslav Vrchlický, moderna a koniec storočia“, in: *Česká literatura* 50, s. 625-642

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch

1982 *Bohové a hrdinové antických bájí* (Praha: Mladá fronta)

ZLATOHLÁVEK, Martin

1995 „Nevěsta v uzavřené zahradě“, in: *Nevěsta v uzavřené zahradě* (Praha: Gallery – Národní galerie), s. 33-74

ZOJA, Luigi

2005 *Soumrak otců*; přel. P. Patočka (Praha: Prostor)

ZOUHAR, Jan

1992 „Moderní revue a náboženství“, in: Gabriel, J. – Svoboda, J.: *Náboženství v českém myšlení – první polovina 20. století* (Brno: Ústav etiky a religionistiky společné pracoviště FF MU a AV ČR)

ZVĚŘINA, Josef

1992 *Teologie AGAPÉ*, sv. 1 (Praha: Scriptum)