

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

Obor: Filologie – Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)

Disertační práce

**Oslnění helénským sluncem.  
Recepce antiky v české literatuře  
v letech 1880–1910**

Dazzled by the Hellenic Sun: Reception of the Classical  
Antiquity in the Czech Literature  
Between 1880 and 1910

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.  
Konzultant: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

2016

Daniela Čadková

## **Prohlášení**

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

V Praze, dne

.....

Daniela Čadková

## **Poděkování**

Svému školiteli, prof. PhDr. Zdeňku Hrbatovi, CSc., mnohokrát děkuji za cenné rady, dlouholetou podporu a pochopení. Mé uznání a zvláštní díky si zaslouží také prof. PhDr. Eva Stehlíková, která svým vlivem od počátku určovala mé odborné směřování, a prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc., která svým laskavým zájmem po léta živila mé zaujetí pro *Hippodamii*. Zapomenout nemohu ani na trvalou inspiraci, kterou na mě působí osobnost a dílo prof. PhDr. Petra Bílka, CSc., a příliš brzy zesnulého prof. PhDr. Alexandra Sticha, CSc. Za možnost diskutovat o své práci, za jejich nápady a podněty vděčím svým kolegyním a přítelkyním Aleně Sarkissian, Dagmar Pichové, Elišce Poláčkové a Olze Nádvořníkové. Největší dík pak patří mému manželu Ondřejovi za nekonečnou trpělivost a obětavost.

# Obsah

## ÚVOD

Evropský historický kontext .....	5
Český historický kontext .....	9
Specifičnost recepce antiky .....	10
Z dějin zkoumání recepce antiky v české literatuře .....	11
Náplň a vymezení práce .....	13

## I. KULTURA A SPOLEČNOST

<b>I.1 Antika ve společenském diskurzu</b> .....	17
I.1.1 Antika jako vzor .....	17
I.1.2 Řekové versus Římané .....	21
Ušlechtilá prostota versus přebujelá okázalost .....	22
Úpadkoví, nepůvodní a krutí Římané .....	24
Úpadek římský a moderní .....	27
I.1.3 Řekové a Čechové .....	29
Češi v bitvě u Thermopyl .....	30
Mytologický snobismus .....	32
I.1.4 Obrazy ideální antiky .....	34
Řecké nebe a slunce .....	35
Antická socha .....	38
Antika bílá, nebo barevná? .....	41
Řecká gymnastika a český Sokol .....	44
Antický člověk aneb Radost, krása, přirozenost .....	48
<b>I.2 Antika ve škole</b> .....	50
Klasické jazyky na rakouských gymnáziích .....	51
„Konjunktivy, ablativy, absolutné jakési akuzativy“ .....	52
Školní kánon .....	54
Antice neunikneš .....	60
Spor o klasické jazyky na gymnáziích .....	62
<b>I.3 Antika v překladu</b> .....	64
Prokletí časomíry .....	65
Králůva reforma a její lumírovský předvoj .....	68
Adaptační překlady .....	71
„Ohlasy“, „ozvuky“, „parafráze“ .....	74
Antika naše, nebo cizí? .....	76

## II. DRAMA A DIVADLO

<b>II.1 Vrchlického antické komedie a tragédie</b> .....	78
Vrchlický dramatik .....	80
<i>Smrt Odyssea</i> .....	83
<i>V sudu Diogenově</i> .....	85
<i>Julian Apostata</i> .....	86
<i>Pomsta Catullova</i> .....	88
<i>Midasovy uši</i> .....	89
<i>Epponina</i> .....	91
<i>V uchu Dionysiově</i> .....	92

<b>II.2 Trilogie <i>Hippodamie</i></b> .....	94
Drama s hudbou .....	94
<i>Hippodamie</i> a řecká tragédie .....	97
Hippodamie na konci století .....	102
Recenze a ohlasy .....	105
<b>II.3 Vrchlického divadelní antika a její dobový ohlas</b> .....	110
Antičtí hrdinové v županu .....	110
Dobová recepce aneb „Antika jest nám cizí“ .....	113
 <b>III. LITERATURA</b>	
<b>III.1 Antika ve Vrchlického poezii</b> .....	116
Aluze, analogie, reinterpretace .....	117
Antika prožitá, nebo gypsová? .....	122
„Helady sen sladký“ .....	125
Vrchlického reprezentační salony .....	128
<b>III.2 Karáskova dekadentní antika</b> .....	132
Římská a moderní dekadence .....	132
<i>Sodoma</i> .....	136
<i>Sexus necans</i> .....	137
Motta a intertextové vztahy .....	139
Dekadentní syntéza Řecka a Říma .....	144
<b>III.3 Macharův Řím antický versus papežský</b> .....	146
Od „plesnivé“ antiky k radosti a jasu .....	146
Helénské slunce a křesťanský jed .....	149
Fejetony o antice a Macharův <i>Řím</i> .....	153
Antika a moderní život aneb Epilog .....	156
 <b>ZÁVĚR</b> .....	
Ediční poznámka .....	164
Publikované části disertace .....	165
<b>Seznam použité literatury</b> .....	166
 <b>PŘÍLOHY</b>	
<b>Textová příloha</b> .....	187
1. P. Bezruč: Leonidas ( <i>Slezské číslo</i> ) .....	188
2. J. S. Machar: Naši thermopylští ( <i>Satiricon</i> ) .....	189
3. J. S. Machar: Antická kráska ( <i>Bez názvu</i> ) .....	189
4. Učební plány gymnázií v roce 1855 a 1906 .....	190
5. Přehled antických her J. Vrchlického .....	191
6. Seznam recenzí Vrchlického antických her .....	192
7. J. Vrchlický: Feidias před sochou Zeva olympijského ( <i>Poslední sonety samotáře</i> ) .....	195
8. J. Vrchlický: Fryna ( <i>Dojmy a rozmary</i> ) .....	195
9. J. Vrchlický: Triptych odyssejský ( <i>Třetí kniha básní epických</i> ) .....	196
10. J. Vrchlický: Ohlas ( <i>Duch a svět</i> ) .....	201
11. J. Karásek ze Lvovic: Poznání ( <i>Sodoma</i> ) .....	202
12. J. Karásek ze Lvovic: Hnus poznání ( <i>Sexus necans</i> ) .....	203
13. J. Karásek ze Lvovic: Příklad barbarů ( <i>Sexus necans</i> ) .....	203
14. J. S. Machar: Imperator Augustus Flavius Claudius Julianus ( <i>Jed z Judey</i> ) .....	204
15. J. S. Machar: Zelené oči ( <i>Jed z Judey</i> ) .....	209

<b>Obrazová příloha</b> .....	212
1. Antika v současné architektuře .....	213
2. Evropská neoklasicistní architektura .....	214
3. Neoklasicistní sochařství (A. Canova a B. Thorvaldsen) .....	215
4. Rekonstrukce antické polychromie .....	216
5. Antická tematika na obrazech L. Alma-Tademy .....	217
6. Všesokolský slet 1912 (sletová scéna <i>Marathon</i> ) .....	218
7. Všesokolský slet 1932 (sletová scéna <i>Tyršův sen</i> ) .....	219
8. Vrchlického antické hry v Národním divadle (fotografie a dekorace) .....	220
9. Vila A. Lanny v Praze-Bubenči .....	221
10. Ornamentace Karáskovy sbírky <i>Sexus necans</i> od K. Hlaváčka .....	222
11. Obálky Macharových sbírek od F. Kupky I. ( <i>Golgata</i> ) .....	223
12. Obálky Macharových sbírek od F. Kupky II. ( <i>V záři helénského slunce, Jed z Judey, Řím</i> ) .....	224
Abstrakt .....	225
Abstract .....	226

„Čím jsem četl víc a více klasikův antických, tím více viděl jsem svou víru v jejich slunečný jas mizeti tam, kam dávno zapadla má dětská víra v zlaté prasátko, v hasrmany a strašidla. Nakonec přišel jsem v pokušení vypsát stotisícovou cenu na důkaz o specifické ‚záři helénského slunce‘ s pevnou důvěrou, že její existenci nedokáže nikdo na světě.“

Emanuel Chalupný, *Antika a moderní život*, Praha 1908, s. 37

## Úvod

Když roku 1906 vydal Josef Svatopluk Machar sbírku *V záři helénského slunce*, nebyla tato kniha prvním ani posledním vyjádřením obdivu k antice, s kterým se v té době v české kultuře setkáme. Ve skutečnosti můžeme sledovat nejen v české literatuře, ale i jinde v Evropě během celé druhé poloviny 19. století nápadný příklon k antickým námětům, motivům i formám; oslnění helénským sluncem je tedy celoevropským fenoménem. Tento návrat k antice, který zdaleka nebyl jen pozdně romantickým únikem do minulosti, je ve starší sekundární literatuře označován různě: nejčastěji jako nová renesance (STIEBITZ 1932, 283; ZUMR 1978, 514), novoklasicismus či renesancismus (KREJČÍ 1975, 231), případně v zahraniční literatuře jako paganismus (CLERC 1926), helénismus (WHYTE 1989, passim) nebo novořecké hnutí („le mouvement néo-grec“; DESONAY 1974, 1).

V naší práci si materiál vyžádal, abychom tento fenomén vymezili léty 1880-1910, což časově zhruba odpovídá působení lumírovců s jejich kosmopolitním zaměřením a nástupu Moderny. V kulturněhistorickém kontextu pak toto období koresponduje s nově nabytým sebevědomím české měšťanské společnosti, která si v rámci rakouské monarchie vybudovala relativní samostatnost a touží se po kulturní stránce vyrovnat Evropě. Za vnější symboly těchto snah a úspěchů můžeme považovat otevření Národního divadla (1881 a 1883) či Jubilejní zemskou výstavu v Praze (1891). V tomto období tedy budeme sledovat a analyzovat různé případy obdivu, fascinace a jiné projevy vztahování se k antice v české literatuře a kultuře.

Antikou přitom rozumíme kulturu starověkého Řecka a Říma a helénským sluncem zároveň slunce obecně antické; přitom však předem upozorňujeme na to, že v dobovém diskurzu není pozornost souměrně rozdělena mezi obě starověké kultury, ale že každá z obou kultur je využita k jiným účelům a vzbuzuje rozdílné konotace. V naší práci se tedy mimo jiné soustředíme i na to, co je obsahem pojmu antika ve sledovaném období.

### **Evropský historický kontext**

Příklon k antice v druhé polovině 19. století není v české ani v evropské literatuře a kultuře izolovaným jevem a jeho kořeny musíme hledat hluboko v minulosti. Je všeobecně známo, že „evropská kulturní tradice je neoddělitelná od svého východiska v řecké a římské antice“ a že antika patří „k nevyčerpatelnému zdroji duchovních hodnot“, jak hlásá obálka reprezentativní publikace *Antika a česká kultura* (VARCL a kol. 1978). Nepočítáme-li středověk, který z antické tradice přirozeně vyrůstal a jemuž byli



antičtí autoři stejnou autoritou jako křesťanští, můžeme v evropské kultuře pozorovat opakované návraty k antice, počínaje renesancí a humanismem, přes francouzský klasicismus a německý novohumanismus či výmarský klasicismus, až po parnasismy a výše pojmenované proudy 19. století. Není možné zde vyjmenovat všechny osobnosti a směry, které v antice našly inspiraci a východisko své tvorby nebo které přišly s novým uchopením a zhodnocením jejího dědictví. Zaměříme se proto pouze na ty z nich, které jsou pro náš následující výklad důležité.

Zjednodušeně lze říci, že novodobá recepce antiky, která zahrnuje celou Evropu, začíná Johannem Joachimem Wincklemannem. Tento knihovník a historik umění, působící nejprve v saských Drážďanech, poté v Římě, ovlivnil vnímání antiky na celé následující století, a to zejména svými díly *Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755) a *Dějiny umění starověku* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Ohlas po celé Evropě vzbudil jeho zanícený popis antických soch a památek, jeho novátorská periodizace antického umění, zejména však jeho zaujetí pro Řecko, tj. v jeho pojetí harmonický ideál krásy a vzor dokonalosti. „Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl“ je podle něj „ušlechtilá prostota a klidná velikost“ (WINCKELMANN 1986, 273). Výraz „edle Einfalt, stille Grösse“ se tak stal klíčovým pojmem evropské novoklasicistní estetiky. Zatímco dřívější kultura renesanční a klasicistní recipovala antiku skrze dědictví Říma a latiny,<sup>1</sup> počínaje Winckelmannem se pozornost umělců, estetiků i filozofů obrací k Řecku. O Winckelmannově obrovské autoritě a vlivu ještě začátkem 20. století, který se obtiskl i do dobové rétoriky, svědčí např. heslo v *Ottově slovníku naučném*: „ani dnešní doba, jež zná umění řecké z tolika originálů, nemůže upřítí Winckelmannovi uznání, že byl prvním, před jehož věštným zrakem zjevil se genius umění řeckého v celé své vítězné kráse“ (OSN 1908, 250).

Ve Winckelmannových stopách jde se svou láskou k Itálii a vášní pro Řecko Johann Wolfgang Goethe. Antika byla pro něj více než „vzorová, byť nejvyšší kulturněhistorická epocha“ (PUTNA 2005, 14); Goethe v ní především našel ideál harmonické osobnosti, v níž se snoubí morální velikost a soběstačnost s krásou a touze po kráse. Antičtí lidé podle něj „naplno žili v úzkém společenství své vlasti, spoluutvářeli život vlastní i život svých spoluobčanů a konali v přítomnosti s vědomím smyslu, s touhou a vší silou“ (GOETHE 2005, 61; cit. upraven). Pro výmarskou klasiku znamenala antika ideál humanismu a lidskosti, ve tvaru uměleckého díla pak vyváženost a čistotu linií. Z těchto principů je pak odvozená jednak estetika (Johann Gottfried Herder,

---

<sup>1</sup> Srov. např. vliv Senekových tragédií na Williama Shakespeara, Thomase Kyda a ostatní alžbětinské dramatiky či římská témata Corneillových tragédií. Jako výjimku můžeme naopak uvést Jeana Racina, který díky své jansenistické výchově uměl řecky a své tragédie odvozoval od řeckých vzorů.

Friedrich Schiller, později Walter Pater), jednak od počátku 19. století německá pedagogika: Humboldtův koncept vzdělání vychází z předpokladu, že znalost antického člověka a filologie přispívá ke zdokonalení charakteru, a odráží také pruskou sebeidentifikaci s antickým Řeckem (SVATOŠ 1993, 103-104). Důsledkem pak byla gymnaziální výuka založená na klasických jazycích a na antických morálních vzorech, která se v Německu a Rakousku udržela až do začátku 20. století.

Z výrazných filozofických a estetických interpretací antiky je nutno zmínit alespoň Friedricha Nietzscheho, který se později ve svém spise *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) vymezil vůči winckelmannovskému modelu harmonické, apolinské antiky a akcentoval nově její dionýskou, extatickou a orgiastickou složku. (Zároveň se vyjadřoval, až sám profesor klasické filologie, proti přečeňování klasického vzdělání v německém školství.) Nietzscheovo pojetí dionýské antiky mělo obrovský vliv na evropskou literaturu i na myšlení o literatuře a divadle; v české literatuře jeho působení na konci 19. století tolik nenacházíme.

Winckelmann a Goethe se řadí svým pobytem v Římě i svým nadšením pro antické památky také do tradice fenoménu tzv. Grands Tours. Cesta do Itálie a zvláště do Říma se považovala minimálně od 18. století za povinnou součást vzdělání evropského aristokrata, učenice a umělce. I když se zpočátku jednalo zvláště o anglickou módu (KROUTVOR a kol. 1999, 15), v 19. století takřka nenajdeme významného umělce, který by nepodnikl cestu na Jih. Cílem cest byl hlavně Řím, Neapol s okolím a Sicílie, která cestovatelům nahrazovala hůře dostupné Řecko (PUTNA 2006, 27). Velkým magnetem byly vykopávky římských měst, přičemž jako první byly už od roku 1748 systematicky odkrývány Pompeje a Herculaneum (*CLASSICAL TRADITION* 2010, 835). Cestu do Itálie podnikl např. J. G. Herder, lord Byron, John Keats, Percy Bysshe Shelley, později Charles Dickens, Nathaniel Hawthorn, Henry James, Oscar Wilde, z výtvarných umělců William Turner, Karl Friedrich Schinkel či Leo von Klenze. Někteří zde dlouhodobě žili či zemřeli (Keats, Shelley), jiní se vydali i do Řecka (Byron, François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Franz Grillparzer, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Ernest Renan). Setkání umělců s antickými památkami a ruinami pak dalo vzniknout celému žánru melancholických meditací nad plynutím času a zánikem civilizací; na druhé straně vzniká jiný topos – oslava krásy a věčnosti antického umění. Z obou toposů čerpá např. báseň Edgara Allana Poea Koloseum (Coliseum, 1833):

„Zde, kde kles' hrdina v prach, klesá sloup! [...]

Kde vlály větrem vlasy zlacené

dám římských, bodlák s třtinou vlají teď!

Zde, kde dlel vladař na svém zlatém trůně,  
 jak přelud prchá v mramorovou skrýš  
 při bledém světle srpů měsíce  
 z tmy štěrku hbitá, tichá ještěrka!  
 [...]  
 „Bez moci nejsme – bledé kameny.  
 Ne všechna moc a sláva prchla nám –  
 Ne všechen čar zhas hrdé pověsti [...]“ (POE 1931, 128)

Cesty za antickými památkami ve Středomoří a obdiv Evropanů ke starověkému Řecku zároveň vedly k zaměření pozornosti na politickou situaci soudobého Řecka, tehdy bezvýznamné provincie osmanské říše; všeobecně známým se stal 2. zpěv Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-1818), v němž lyrický mluvčí vyzdvihuje bývalou slávu Řecka oproti současné pasivitě a úpadku; srov. často citovanou pasáž:

„Ó krásné Řecku! veliké i v pádu!  
 vždy nesmrtelné, ač tě více není!  
 Kdo povede tvé děti? kdože vládu  
 jich dlouhé poroby v los lepší změní?“ (BYRON 1890, 92)

Evropský filhelénismus zesílil zvláště ve dvacátých letech 19. století, v době bojů Řeků proti turecké nadvládě – zde se Byron osobně angažoval a zemřel, stejně jako mnoho jiných (*CLASSICAL TRADITION* 2010, 711). Boj Řeků za svobodu reflektovali i jiní romantičtí básníci, jimž souzněl s odporem k tyranii obecně (Shelley v lyrickém dramatu *Hellas*, 1821, Hölderlin v románu *Hyperion*, 1797-1799).

Celkově romantikové po vzoru Winckelmanna přehodnotili klasicistní pojetí antiky a přesunuli svou pozornost z dříve preferovaného Říma na Řecku a na řeckou mytologii, kterou pro sebe nově interpretovali (srov. oblibu mytologické postavy Prométhea jako rebela proti stávajícímu řádu, podobně je využita postava jiného Titána, Hyperiona). Řecká antika vyhovovala jejich zájmu o staré, primitivní civilizace, v nichž nacházeli přirozenost předmoderního člověka; velkou literární inspirací pro ně byl v tomto smyslu Homér, Pindarovy ódy a řecké tragédie (HIGHET 1985, 364). Zároveň se romantikové vyznačovali značnou erudicí, antická literární díla často znali z originálu a mnozí je překládali (Hölderlin Sofoklovy tragédie, Shelley Platonovo *Symposion*, Leopardi Homéra, Horatia aj.). Pro vlastní tvorbu podle Higheta nacházeli v antice celou řadu významů: byla pro ně světem krásy a vznešenosti v umění, filozofii i v životě

(Keatsova Óda na řeckou urnu; *Ode on a Grecian Urn*, 1820); znamenala pro ně politickou svobodu a odpor proti despotismu (proto je zajímala období řecké demokracie a římské republiky); v morálce sexuální volnost a přirozenost (Keatsův *Endymion*, 1818); v náboženství kult pohanství v opozici ke křesťanství; byla však i symbolem úniku do ideálního světa (HIGHET 1985, 360-365).

Všechny tyto konotace v recepci antiky přetrvávají po celé 19. století a bohaté uplatnění naleznou zejména v parnasismu a lartpoulartistických či jiných postromantických proudech evropské poezie: Charles Swinburne bude vzývat Proserpinu, Leconte de Lisle, Louis Ménard a Théodore de Banville se prohlásí za pohany a jejich skryté či zjevné republikánství bude nacházet svůj vzor v athénské demokracii. Zároveň budou překládat antické klasiky (Leconte de Lisle např. Homéra a řecké tragiky, Sully Prudhomme *Lucretia*), antika jim bude formou úniku z neuspokojivé, utilitářské současnosti a kult Krásy, spojený s kultem formy, vyústí v estetismus konce století.

### Český historický kontext

V českých zemích byla situace v první polovině 19. století poněkud odlišná a také recepce antiky zde měla jiný charakter, i když působení německého novohumanismu se projevovalo i u nás silně. Česká kultura byla v období národního obrození zaměřena sama na sebe, případně na národnostní boje svých slovanských soukmenovců, a ohlas bojů Řeků za samostatnost spolu s evropským filhelénismem k nám téměř nedolehl (na rozdíl od polského povstání roku 1830, kdy se v pomoci emigrantům angažoval Karel Hynek Mácha, či později od zápasu Černohorců na Balkáně, který zachytil na svých obrazech Jaroslav Čermák). Také cesty na Jih, ačkoli z nich vzešla pozoruhodná díla jako *Cesta do Itálie* Miloty Zdirada Poláka (1820-1822),<sup>2</sup> byly většinou vedeny jinými zájmy než poznat antické památky; v tomto směru jsou příznačné cesty dvou májovců: Vítězslav Hálek se vydal na Jih poznávat život jižních Slovanů, Jan Neruda procestoval Řecko, Itálii i Orient, ale více než mrtvé kultury ho zaujali živí lidé, s nimiž se setkal (viz *Různí lidé*, 1871, ale i *Obrazy z ciziny*, 1872).<sup>3</sup>

Česká rokoková a klasicistní poezie přelomu 18. a 19. století využívala formální i motivické prostředky převzaté z antické literatury – srov. pěstování anakreontské poezie u thámovců či oblibu idyly a pastorály u puchmajerovců, kteří navazovali na antické vzory také ve vyšších žánrech jako óda či epos. Podobně v počátcích národního obrození

<sup>2</sup> Srov. jeho časoměrnou báseň uvozující popis Říma, motivicky se podobající citované básni Poeově: „Místo třeštění trub a víření hřmějících bubnů / Tichost v zbořeníštích si věčné rozbila stany. / [...] V zákvětích věnců mech a v zlomcích se ještěrka rodí, / Všude pomínulost bledá se v boření jeví“ (POLÁK 1979, 134-135). O Polákově *Cestě* v kontextu Grands Tours a ostatních italských cestopisů viz HRBATA 2014a.

<sup>3</sup> Z dalších českých cestovatelů na Jih jmenujme tyto: Hostinský, Tyrš, Herites, Vrchlický, Zeyer, Ullmann, Barvitijs, Zítek, Schulz, Balšánek, Polívka, Kotěra aj.

našla bohaté uplatnění proklamovaná podobnost Slovanů a starých Řeků či Římanů. Známa je například vědecko-vlastenecká činnost Pavla Josefa Šafaříka (*Slovanské starožitnosti*, 1836-1837) a Jana Kollára (*Staroitalia slavjanská*, 1853), kteří ve svých studiích dokazovali rozšíření dávných Slovanů na území nynějšího Řecka a Itálie, stejně jako genetickou příbuznost slovanských jazyků s latinou a řečtinou.<sup>4</sup> Do svého vědeckého systému zapojují i povahové rysy zmíněných národů, přičemž oba srovnávají veselost slovanskou s veselostí starořeckou a zdůrazňují demokratičnost starých Slovanů (PYNSENT 1996, 103 a 111). Stejně tak ukazuje Macura, jak byla v obrozenské kultuře využita terminologie *attický*, *jónský*, *dórský* pro kategorie myšlení o vlastnostech slovanských jazyků a národů vůbec (MACURA 1995, 133-138).

Na základě těchto příkladů by se mohlo zdát, že antika a její dědictví má pro českou kulturu první poloviny 19. století mimořádný význam. Podle Jiráta však byl český klasicismus veden nikoli zálibou v antice, nýbrž „polouvědomělým pocitem, že je klasicismu třeba, aby naše literatura byla úplná [...] a aby ještě po dvanácté hodině dohonila sousedy“ (JIRÁT 1978, 18; cit. upraven). Podobně když se Macura zamýšlí nad úlohou antiky v českém národním obrození, dochází k závěru, že přes všechnen zřetelný vliv antiky a přes antickou stylizaci se česká kultura „antikizovala jen na povrchu, přijala antickou masku pro své vlastní funkce, využila antiky nikoliv jako bezprostředního zdroje hodnot, ale mnohem spíše jako prostředku či nástroje k naplňování svých vnitřních potřeb“ (MACURA 1995, 133). S vědomím těchto souvislostí a názorů autorit na recepci antiky v české obrozenecké kultuře bude tedy jistě zajímavé sledovat, jak se antika podepsala na kultuře doby, která zrodila Vrchlického *Hippodamii* či Macharův *Řím*.

### **Specifičnost recepce antiky**

Při studiu recepce antiky je nutné mít neustále na zřeteli její specifický charakter a zvláštní postavení v evropské kultuře. Především je třeba si uvědomit fakt, že antika je málokdy recipována sama o sobě, ale že obsahuje zároveň značné množství kulturních konotací a že je součástí dlouhověké kulturní paměti. Mezi ní a recipientem stojí celá řada prostředníků, ať už jsou to vydání antických autorů a jejich komentáře, překlady nebo starší zpracování antických témat a literární díla s antickými náměty.

Prostředníky jsou tu však i všechny minulé modely antiky, všechny hotové soudy a hodnocení (např. Winckelmannovo), včetně poznatků předávaných školou. Současný recipient stěží může nevzít na vědomí celou tuto staletou tradici, která se vytvořila mezi ním a antikou. Návaznost jednotlivých koncepcí je patrná i ze stručného historického

---

<sup>4</sup> Viz např. SVOBODA 1957, 62 a 67-68; MACURA 1995, 76-77; PYNSENT 1996, 95-96, 111; HRBATA 2014b, 148-151.

přehledu výše; pokud autor druhé poloviny 19. století zpracovává například mýtus o Prométheovi, je pravděpodobné, že tato tradice bude minimálně stejně silná jako její původní zdroj a že na sebe tento autor nechá stejnou měrou působit Shelleyho *Odpoutaného Prométhea* (*Prometheus Unbound*, 1820) jako *Upoutaného Prométhea* Aischylova (*Prométheus desmótés*).

Fakt, že antika byla pro evropskou kulturu důležitým bodem, k němuž se od renesance neustále vztahovala, dále vedl k tomu, že antiku nelze vnímat jako jakoukoli jinou kulturu. Z hlediska recipienta může být řecká a římská kultura na rozdíl od kultury starého Egypta či Číny stěží vnímána jako *jiná*, *cizí*, či dokonce *exotická*. Jelikož je antika pevnou složkou naší kulturní tradice, je vždy vnímána jako její součást a není tedy z hlediska přijímající kultury zcela *cizí*. Dobře to dokládá např. citát ze středoškolského výboru řecké a římské literatury: „[...] vliv literatury řecké sahá ještě až do nového věku. Hojně myšlenek a ideí původně řeckých roztroušeno jest po literaturách nových. [...] Člověk moderní ani nevěda dýše vzduch řecký a kráčí po stopách dávných Helénů“ (HRUBÝ 1906, 11). Avšak na druhou stranu není antická kultura nikdy pocíťována ani jako zcela *naše*, tedy „asimilovaná“; zde hraje roli především časová odlehlost a dále například zásadní rozdílnost v náboženském myšlení. Tento pocit *cizosti* či *jinakosti* ve vztahu k antice a nemožnosti pochopit dávno zašlou kulturu si ve sledovaném období uvědomovali jen nemnozí.

Konečně je pak při studiu recepce antiky nutno zohlednit i to, co je výsledkem jejího výsadního postavení v dějinách evropské kultury, totiž její prestiž a z ní vyplývající nedotknutelnost a až posvátnou úctu. Antická umělecká díla, ale i jiné, nehmotné projevy antické kultury byly v minulosti opakovaně prohlašovány za dokonalé a tento staletý nános idealizací na nich pevně ulpěl. Antika, zvláště řecká, tak byla v 19. století jakýmsi utopickým světem, promítnutým do minulosti (STROMŠÍK 1986, 32), a autoři v ní nacházeli vše, co postrádala jejich současnost.

### **Z dějin zkoumání recepce antiky v české literatuře**

Recepce antiky začíná být českými klasickými filology reflektována počátkem 20. století, stejně jako jejich evropskými kolegy. Klasická filologie tak začíná rozšiřovat okruh svého zájmu ze studia samotné antiky na literární díla, která z ní tematicky těží později. Jako jednoho z prvních u nás můžeme uvést Čenka Ibla, který napsal a v *Literárních listech* vydal rozsáhlou studii *Antické látky v novověkém dramatu vůbec a českém zvláště* (1890).<sup>5</sup> Na začátku 20. století pak následují studie klasického filologa a překladatele Otakara Jirániho, který svůj zájem zaměřil na ohlasy antiky v díle Kollára, Hollého a

<sup>5</sup> Ibl ovšem nebyl klasický filolog, nýbrž profesor moderních jazyků na reálce.

Vrchlického. Z nemnoha dalších autorů, kteří se věnovali recepci antiky, jmenujme např. Karla Svobodu a překladatele Ferdinanda Stiebitze.

Je samozřejmé, že několik desetiletí před vznikem recepční estetiky nelze mluvit o studiu dějin recepce; tj. o studiu „ působení [...] [literárních] děl v průběhu různých epoch“ (LTLK 2006, 133). V pracích, o nichž je zde řeč, je toto zkoumání zásadně pojímáno jako *vliv* antiky, což bylo v souladu s pozitivistickým zaměřením literární vědy v 19. a na začátku 20. století. Odráží to i používaná terminologie, přetrvávající až do konce 20. století: pro tuto disciplínu se vžily termíny *antická* či *klasická tradice* (v německém prostředí *Nachleben*, v anglickém *classical tradition* nebo *heritage*). Všechny tyto teorie implicitně zdůrazňují kontinuitu evropské kultury s antikou. Jejich častým rysem je pak mezi řádky patrné přesvědčení, že antika je stále živá a svým vlivem ozařuje celou pozdější kulturu. Tak například Stiebitz v úvodu ke své studii *Pojetí antiky u české dekadence* píše: „To, že došla antika ohlasu u autorů tak různého básnického vyznání, je dojista výmluvným svědectvím, jakou inspirátorkou může stále býti, jestliže v ní nalézají vhodnou resonanční desku básníci tak různorodí jako Vrchlický, Machar, Karásek, Theer a Neumann“ (STIEBITZ 1932, 283). U Svobody (*Antika a česká vzdělanost*, 1957) zase překvapí, co všechno zahrnuje do sféry svého zájmu: vedle přímých vlivů, které nazývá „napodobováním“, sleduje i vlivy neuvědomělé; dalo by se říci, že je nachází takřka všude (SVOBODA 1957, 332).

Tento přístup dnes, s výraznějším časovým odstupem a s povědomím o literárněvědných směrech vzniklých v průběhu 20. století, budí někdy dojem, že hlavním účelem zkoumání klasických filologů bylo dokázat význam antiky pro moderní kulturu. Zde se tedy i v sekundární literatuře projevuje to, co jsme popsali výše ohledně specifčnosti recepce antiky: totiž její výsadní postavení, prestiž a nedotknutelnost. V důsledku totiž vychází sekundární literatura ze stejné adorace antiky jako Winckelmann a jeho následovníci. Takový předem zaujatý pohled nutně zkresluje předmět svého zkoumání a degraduje autora, který zpracoval antickou látku, na pasivního imitátora, který nemůže dosáhnout výše antické dokonalosti.

V praxi se to pak projevuje hledáním chyb a anachronismů a srovnáváním moderního literárního díla s jeho zpracováním antickým či s historickou skutečností. Na moderní dílo bývají kladeny stejné nároky jako na antické nebo bývá požadována formální věrnost a tvorba v antickém duchu. Takto např. hodnotí Jiráni Vrchlického tragédie *Smrt Odyssea a Hippodamie*, co se týče zpracování antických látek: „Méně zdařila se básníku kresba charakterů; tu *nedovedl se plně vžít* v okruh myšlení a cítění doby, v níž děj dramatu jeho spadá, a leckdy vystupují v povahách osob jeho, v jejich činech i projevech, rysy, které jsou antice cizí a dokazují, že Vrchlický neměl *dostí síly a snad ani snahy*, aby odolal mocnému vlivu romantického dramatu moderního. [...] Poměrně

nejméně jest těchto *rušivých, neantických* prvků v *Námluvách Pelopových* [...]“ (JIRÁNI 1916, 53-54; zdůraznila DČ). Z přístupu Jirániho, který jsme zvolili jako příklad, prosvítá vedle požadavku „věrnosti“ historické realitě, z principu nesplnitelného, také nedostatek pochopení pro principy umělecké tvorby.

Jako zvláštní, do značné míry nezařaditelné případy je třeba zmínit různé snahy o co nejširší zmapování „antické tradice“ v české kultuře, případně o její katalogizaci. Sem patří kolektivní monografie *Antika a česká kultura* (VARCL a kol. 1978), která sleduje recepci antiky od raného středověku až do 20. století, a již zmiňovaná práce Svobodova *Antika a česká vzdělanost*, která se snaží detailně zachytit zmínky o antice od obrození po první světovou válku. Úskalím *Antiky a české kultury* je mnohost přístupů a metod, daná velkým počtem autorů (více než třicet),<sup>6</sup> a důraz na spíše extenzivní než intenzivní záběr. Použitelnost Svobodova soupisu se omezuje na užitečnou a zevrubnou bibliografickou příručku.

Nabízí se otázka, zda jsou výše zmíněná omezení dána pouze absencí vhodné metodologie, nebo zda jsou nějakým způsobem vázána na klasickofilologickou perspektivu. V každém případě se i v první polovině 20. století objevují jako čestné výjimky i autoři, jejichž příspěvky k této tematice jsou mimořádné svou schopností zapojit problematiku do širšího kontextu a nesledovat ji omezeným prizmatem *vlivu* antiky: taková je například pronikavá studie bohemisty a germanisty Vojtěcha Jiráta O klasicismu, zvláště pak o klasicismu českém (1939) či komparatistický pohled romanisty Otakara Nováka (*Soumrak antiky u Jaroslava Vrchlického*, 1932). Koncem 20. století podobných studií přibývá i mezi klasickými filology: zde můžeme jmenovat např. cenné studie Evy Stehlíkové a Martina C. Putny.

### **Náplň a vymezení práce**

Viděli jsme, jaká omezení s sebou přináší pozitivistický přístup klasických filologů. Ve své práci se mu snažíme vyhnout, i když samozřejmě neodmítáme některé jeho poznatky, založené většinou na hlubokých znalostech antických reálií a literatury. Od adorace antiky se oprostíme snadno a naopak z ní učiníme jeden z předmětů našeho studia. Výroky o antice jako věčné inspirátorce a jiné oslavné soudy v nás totiž a priori vzbuzují nedůvěru, zvláště po hlubším seznámení se s materiálem: zdá se, že právě v tomto období oslnění antickým sluncem se zároveň začínají ozývat hlasy, které upozorňují na jeho scestnost.

V této perspektivě by nemělo smysl psát další práci o „významu“ antiky; jako užitečnější se nám jeví sledovat různé projevy a podoby vztahování se k antice

---

<sup>6</sup> Seznam autorů, kteří se na publikaci podíleli, po Listopadu zveřejnila její výkonná redaktorka (viz DOSTÁLOVÁ 1990).



v dobovém diskurzu. V naší práci tedy budeme analyzovat celou škálu jevů a žánrů, v nichž je antika tematizována či využita; zajímají nás stejnou měrou stereotypy, mýty a kliše, mající kořeny ve starších modelech antiky, jako umělecké literární reinterpretace antických námětů i různě zaměřené texty pedagogické, estetické, popularizační apod., které antiku nějakým způsobem reflektují. Ideální pro analýzu jsou přímé výpovědi o antice a její hodnocení, zapomenout však nesmíme ani na prostředníky recepce jako je gymnaziální vzdělání či překlad.

Nebude nás přitom zajímat, co se o antice vědělo (tj. stav bádání), ale jaký smysl jí společnost připisuje a jak vypadá antika jako dobová kulturní konstrukce. Antika, jak je popisována a hodnocena ve výpovědích konce 19. a začátku 20. století, totiž málo vypovídá o skutečné kultuře starověkého Řecka a Říma a je především výrazem představ a přání zmíněné společnosti. V pozadí našich úvah je také od počátku přítomna hypotéza, zda ve sledovaném období nedochází ke změně vnímání a hodnocení antiky. Proto se soustředíme zvláště na ty výpovědi o antice, které se vzájemně zpochybňují a odporují si, a budeme si všímat napětí mezi vnímáním antiky jako kultury naší a cizí, blízké a vzdálené, univerzální či věčně platné a nesrozumitelné. Předběžně snad můžeme doufat, že pohled na českou literaturu a kulturu z méně známé perspektivy recepce antiky přinese nové poznatky o tehdejší kultuře a myšlení.

Materiál, který máme k dispozici, se svou povahou a rozmanitostí vzpírá tomu, aby byl nahlížen pouze z jednoho omezeného úhlu pohledu. Hledáme-li vhodnou metodu, s jejíž pomocí lze uchopit všechny případy tzv. vlivu, působení nebo „antické tradice“, můžeme se inspirovat celou řadou literárněteoretických konceptů, které nám poskytnou vhodné nástroje. V první řadě se nabízí recepční estetika, přičemž zde spojujeme studium kolektivní recepce antické kultury se zkoumáním individuální recepce v díle jednoho autora. Reflexe této recepce v recenzích a jiných metatextech nám pak umožní zhruba rekonstruovat dobový horizont očekávání. Pro interpretaci konkrétních literárních děl je vhodným nástrojem teorie intertextuality, která zkoumá a popisuje vztahy mezi texty; my se soustředíme na vědomá a záměrná navazování a odkazy na antickou literaturu a kulturu. V případě analýzy stereotypů a mýtů jsme se inspirovali sémiologickým pojetím kultury, jak jej u nás rozpracovali Vladimír Macura a Jiří Rak; stejně tak na nás v případě mýtů nemohly nepůsobit pronikavé analýzy jazyka moderní společnosti v *Mytologiích* (*Mythologies*, 1957) Rolanda Barthesa.

Obsah práce jsme vymezili následujícím způsobem: V části I. sledujeme, jak je antika tematizována v kultuře a společenském diskurzu, zejména se zaměřujeme na rozdílné vnímání Řecka oproti Římu. Věnujeme se také rozšířeným stereotypům a mýtům, s nimiž se v dobovém diskurzu o antice setkáme nejčastěji (např. častý topos antického nebe a

slunce, sochy či bílé antiky). U stereotypů si většinou nevšímáme toho, jak vznikly, ale jak tato zděděná schémata fungují, jak jsou využívána a jak se opakují v různých typech diskurzu. Do této části jsme také zařadili kapitoly o školství a překladu. Je totiž třeba si uvědomit, že většina spisovatelů, básníků, novinářů a jiných kulturně činných osobností absolvovala v 19. století gymnázium s výukou klasickým jazykům; ostatním pak zprostředkoval antickou literaturu překlad. Zde se tedy nabízí celá řada otázek: Jak se promítá v kultuře tohoto období fakt, že její představitelé prošli na gymnáziu důkladnou, ač nenáviděnou přípravou latiny a řečtiny? Jakou podobu měla tato školská antika a jak se zpětně projevila třeba v poezii Vrchlického či Machara? Jak ovlivnil recepci antiky způsob překládání antické literatury? První část tedy popisuje dobový myšlenkový horizont týkající se antiky, a tvoří tak důležitý ideový rámec pro ostatní dvě části disertace.

V části II. se zabýváme divadlem jakožto významným společenským jevem v kultuře 19. století, přičemž jsme se soustředili pouze na dramatické dílo Jaroslava Vrchlického a na jeho ohlas. Vrchlického antické hry spolu s jejich divadelními referáty považujeme totiž za cenný materiál pro studium recepce antiky, který však dosud nebyl v odborné literatuře uspokojivě zpracován. Abychom se mohli Vrchlického dramatické důkladně a do hloubky věnovat, museli jsme rezignovat na další divadelní témata, která se v souvislosti s antikou nabízejí: zejména první inscenace řeckých tragédií v Národním divadle (Sofoklova *Antigona* a *Oidipus král*, provedené roku 1889), parodie řeckých mýtů v operetě, projevující se např. mimořádnou oblibou Offenbachových děl, ale též tvorbou původních děl českých, i dramatická díla jiných autorů tohoto období: Bernarda Guldenera (*Sofonisba*, 1875), Josefa Durdíka (*Kartaginka*, 1882), Jiřího Karáska ze Lvovic (*Apollonius z Tyany*, 1905) a dalších. Antika na divadle by vydala na samostatnou práci.

Ve III. části se věnujeme tematizaci antiky v literatuře sledovaného období, převážně v poezii. Jakožto nejvýraznější reprezentanty antické inspirace v české literatuře přelomu 19. a 20. století volíme tři básníky, z nichž každý zároveň reprezentuje jeden z dobových literárních proudů: parnasistu Vrchlického, dekadenta Karáska a společensky angažovaného realistu Machara. Při tomto rozdělení nám jde především o typy básnické s rozdílnou poetikou, nikoli o striktní dělení a škatulkování na literární generace a směry. Jsme si vědomi jejich prostupnosti a na několika místech ji také reflektujeme. Výčet autorů, které jsme museli nechat stranou, je opět dlouhý: zcela opomíjíme dílo Julia Zeyera, Vrchlického básnické epigony a predekadenty (Karla Kučeru, Otokara Mokrého, Jaroslava Kvapila aj.), dále ostatní dekadenty jako Arthura Breiského a ranou tvorbu S. K. Neumanna; u Karáska vynecháváme prozaickou tvorbu. Rovněž jsme nuceni pominout autory nastupující generace; těch se dotkneme (v případě Petra Bezruče či Jaroslava Haška) pouze v letmých zmínkách.

Naše práce si tedy rozhodně nečiní nárok na úplnost, nýbrž chce postihnout fenomén recepce antiky spíše v jeho typických projevech a nejvýraznějších rysech. Při výběru témat jsme se řídili různými hledisky: více pozornosti věnujeme dosud opomíjeným jevům (stereotypy a mýty, Vrchlického dramatika) a dále jevům, které jsou pro naše téma zásadní buď proto, že pomáhají objasnit kontext (škola a překlad, stereotypy), nebo z toho důvodu, že měly ve své době obrovský vliv (dílo Vrchlického a Machara, tělovýchovné hnutí Sokol). U témat, která už nějakým způsobem zpracována byla, je naší snahou poukázat na to, o čem se nepsalo, nebo se pokusit o jiný zorný úhel (část III. o literatuře).

# I. KULTURA A SPOLEČNOST

## I.1 Antika ve společenském diskurzu

### I.1.1 Antika jako vzor

Zajímá-li nás, co si vzdělaný Čech na začátku osmdesátých let 19. století představoval pod pojmem *antika*, bude nejhodněji nahlédnout do Riegrova *Slovníku naučného*, který začal vycházet roku 1860 (vydání *Ottova slovníku naučného* bylo zahájeno až 1888). Zatímco v *Malé československé encyklopedii*, vzniklé o více než sto let později, najdeme v hesle Antika pouze jeden význam („období starověkého Řecka a Říma“; *MČE* 1984, 189), autor hesla v Riegrově *Slovníku* rozlišuje významy tři. První („starobylost římská a řecká“; *RSN* 1860, 254) se zhruba shoduje s *Malou československou encyklopedií*. Druhý definuje, co to je antický názor, tedy způsob, jakým staří pohlíželi na svět a tvořili svá umělecká díla, a ozřejmuje, co dopomohlo výtvorům řeckého umění, zvláště plastiky, k dokonalosti, tj. *klasickosti* (mimochodem si povšimněme, že už je řeč pouze o umění řeckém, nikoli římském): bylo to následkem jižního klimatu, vzhlížení se v krásách přírody a proto, že „přirozená krasochuť řecká vybrala sobě nejdokonalejší vzor, krásu těla lidského“ (*RSN* 1860, 254). Ve třetím oddílu se autor hesla<sup>1</sup> vyjadřuje ke vztahu současnosti k antice: k úpadku umění a k odklonu od antiky podle něj přispělo baroko s rokokem, francouzská revoluce a romantismus.

Pro nás je důležitý druhý význam slova *antika* se vším, co autor považuje za nezbytné uvést: Ponechme nyní stranou, že příznivé klima, krása přírody a lidského těla jsou argumenty, které uvedl do diskurzu o řecké antice J. J. Winckelmann; budeme se s nimi v této práci setkávat neustále (zvláště v kapitole I.1.4). Význam slova *antika* je zde spojován především s dokonalostí, s estetickým ideálem obecně a zejména s klasičností, přičemž „antický duch“ není kategorie, kterou bychom nemohli vztáhnout na výtvoř autorovy současnosti: „Chceme-li o umělci říci, že jeho fantazie a výtvoř v oboru svém dokonalé jsou, zoveme je *klasické*, příkládajíc oběma antický duch“ (*RSN* 1860, 254). Zároveň si povšimněme ztotožnění významu slov klasičnost a dokonalost, které najdeme i mnohem dříve v Jungmannově stati O klasičnosti literatury a důležitosti její (1827): „Klasičnost nám znamená uměleckého díla v svém způsobu dokonalost, kdež se materie

---

<sup>1</sup> Autorem hesla je pravděpodobně Antonín Jindřich (Anton Heinrich) Springer, pražský Němec, politicky činný v roce 1848, publicista a historik umění.

s formou pronikají a v jeden celek svrchovaný splývají“ (JUNGMANN 1948, 103). Dodejme k tomu, že pojmy *klasičnost*, *dokonalost* a *antika* v této době obecně vzato splývají, jak uvádí MARKIEWICZ (2007, 64), což také podle něj vede k tomu, že se pojem *klasický* pro svou přílišnou mnohoznačnost postupně stává nepoužitelným.<sup>2</sup> Možná i vlivem tohoto splývání pojmů tedy antika a antický duch nejsou v Riegrův *Slovníku* jen aspektem starověké kultury, ale zároveň vzorem pro současnou tvorbu a něčím neustále živým.

V dobovém diskurzu o národním umění a o tom, jak by mělo vypadat, se běžně antické umění považovalo za ideál a za vzor dokonalosti, ať už se s ním pracuje jako s přímým vzorem pro nové české umění, nebo jen jako s obecně uznávaným ideálem. Podívejme se nyní, jak se tři přední estetikové této doby, Josef Durdík, Otakar Hostinský a Miroslav Tyrš, dívají na význam antiky pro tehdejší české umění a na její úlohu v umělecké tvorbě. Přitom je nutné mít na zřeteli nejdůležitější kulturně-společenskou událost přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století, kterou je dostavba Národního divadla. K jeho blížícímu se otevření se upínaly jakožto k vyvrcholení národních snah zraky všech a teoretické texty o umění se k této události vždy nějak vztahují.

Filozof a estetik Josef Durdík ve své *Poetice* (1881) chápe slovo *klasický* podobně jako Jungmann a Riegrův *Slovník*. V poezii je pro něj klasický vzor krásy jen jeden a klasičnost je „souhrn všech požadavků pravé krásy“, nadřazený všem národům, včetně Helénů (DURDÍK J. 1881a, 75). Co se však týká sochařství, je podle Durdíka řecké umění nepřekonatelné: Řekové vytvořili typy, které zapustily kořeny v celé naší kultuře, takže umělci tvoří automaticky podle řeckých vzorů, které prý potvrzují věčně: „Jsou-li na jiných planetách krásnější [formy než řecké], nevíme, ale že na Zemi nad ně krásnější není, je jisto“ (tamt., 21). V případě sochařství je tedy řecké antické umění podle Durdíka stále nepřekonatelným ideálem.

V témže roce, který je také rokem prvního otevření Národního divadla, Durdík publikoval ve *Světozoru* programovou stať O některých vadách nynějšího vkusu. V ní požaduje kvalitní českou dramatickou tvorbu, která by tvořila důstojný a reprezentativní repertoár nově otevřeného divadla. Durdík jako konzervativce v estetice zde brojí proti moderním proudům, zvláště proti naturalismu a wagnerovské opeře, a proti příliš okázalé a efektní jevištní výpravě. Vady tehdejšího vkusu názorně ukazuje na opozici řecké versus římské antiky: Jestliže římský vkus byl oproti řeckému úpadkem, jak ukazuje Durdík na srovnání provedení *Antigony* v řeckém divadle s římskými

<sup>2</sup> K pojmu *klasický* srov. CURTIUS (1998, 270): „V posledních dvou staletích byl [tento pojem] zcela nepatřičně a nepřiměřeně nafouknut. Když byl kolem roku 1800 řeckořímský starověk prohlášen *en bloc* za ‚klasický‘, byl to závažný, ale také problematický krok. Na celé století tím byla zahrazena cesta k historicky, ale i esteticky nezaujatému hodnocení antiky.“

gladiátorskými hrami, pak podobným úpadkem je i současný vkus, který se v mnoha ohledech římskému podobá (k Durdíkově srovnání řeckého a římského vkusu se vrátíme v následující kapitole). Rozdíl mezi oběma uměleckými epochami, řeckou a římskou, Durdík zároveň využívá pro důkaz svých tezí o umění současném: řecké umění, tento „luzný klam krásy“ (DURDÍK J. 1881b, 439), v němž prý nikdy nešlo o napodobení skutečnosti, dokazuje scestnost naturalismu. Římské umění pak se svým materialismem a „účiny pouze fyziologickými“ slouží jako odstrašující příklad pro dnešní dobu. Vzorem pro mladé české umění a zvláště divadlo tedy má být podle Durdíka řecká antika, tento „obraz krásy a ideálů“, a „ještě dlouho bude trvati, než budeme moci vkusu položit za vzor něco jiného místo helénského odkazu“ (tamt., 478).

Jiný vztah k antice najdeme v krátkém provolání zakladatele Sokola Miroslava Tyrše, které napsal do pamětního listu *Národ sobě*. Tato reprezentativní publikace, vydaná roku 1880 ve prospěch dostavby Národního divadla a obsahující reprodukce, básně, prózy a různé články od představitelů tehdejší české kultury, měla ukázat vysokou kulturní úroveň českého národa. Je zřejmé, že příspěvek M. Tyrše, filozofa a historika umění, známého znalce a propagátora antické kultury a zároveň člena Sboru pro zřízení Národního divadla a takřka mluvčího generace jeho výtvarníků, má opět charakter programu.

Hned v úvodu článku Tyrš poukazuje na stereotypní pojmání antiky jako neměnného a přehledného celku: „Antika budiž umělci vůdcem a příkladem! Než jak a která? Od metop selinautských<sup>3</sup> až na Antinoa poměry těla, typy, pojmání, vše pozvolna však bez ustání v ní se mění [...] a změna náleží záhy k nejvlastnějším jejím principům“ (*NÁROD SOBĚ* 1880, 7). Poté Tyrš varuje před formální nápodobou antického umění a vyzývá české umělce k samostatnosti v tvorbě. Přitom paradoxně dává za vzor a důkaz této nezávislosti právě antické umění: „Jest vhodno minulost si uvědomit, se o ni opírat, není lze při ní naprosto setrvat. I tomu řecké umění nás učí. [...] Žádná forma není pro všechny časy stejně významná, ruch dějinný jest neustálou změnou, v níž staré útvary nikdy více v plnou životnost se nevracejí, zevní napodobování i vzorů nejskvělejších označuje všude jen doby počátků neb klesání, a k pravé výši Řeků tihne jen ten, kdo i na cizích a starých základech dovede býti svým a moderním“ (tamt.). I když tedy podle Tyrše nové české umění z napodobování antických vzorů vyrůstat nemůže, je pro něj antika ideálem umělecké tvorby jako takové.

Podobně jako Tyrš i estetik a muzikolog Otakar Hostinský zastává názor, že antika je sice nepřekonaným a všemi přijímaným ideálem,<sup>4</sup> ale že národní umění se musí

<sup>3</sup> Dobový tvar nebo chyba tisku; Tyrš měl očividně na mysli metopy řeckého chrámu v sicilském Selinunte (řecké Selinus).

<sup>4</sup> „Národem, jenž netoliko v umění, ale i v celém svém duševním vývinu mezi všemi nejvíce se přiblížil výši ideální, byli zajisté staří Řekové“ (HOSTINSKÝ 1974, 13).

ubírat vlastním směrem. Jestliže nás antika zajímá a poutá, takže „pobožně putujeme ku stavbám a sochám antickým, třeba pobořeným a zkomoleným“ (HOSTINSKÝ 1879, 200), je to proto, že naše kultura z ní vzešla. „Věru jsme sami takořka Polořekové a Polořímané,“ píše Hostinský v článku Proti některým předsudkům o umění starověkém (tamt.). Oblibu antiky ve své době a její všudypřítomnost tak Hostinský vysvětluje tím, že je společným základem evropské kultury, jakýmsi univerzálním jazykem. Svůj názor na význam antického umění pro umění národní však Hostinský vyjadřuje v závěru výše zmíněného článku zcela jasně: „při veškeré úctě, s níž pohlížím k antice, nikterak nepatřím k těm, kteří v ní spatřují nejvyšší ideál, nejdokonalejší vzor, ba jediný cíl a jediné měřítko všeho uměleckého snažení i za dnů našich. Antika zůstane navždy neocenitelnou školou vkusu jak pro umělce, tak i pro laika; ale křísiti ji po tolika stoletích k novému životu je podnikání marné“ (HOSTINSKÝ 1879, 269).

Na jiném místě, ve stati Umění a národnost (1869), odmítá Hostinský napodobování antiky i ze zcela praktických důvodů. Právě dokonalost antického umění mu slouží jako argument pro tvrzení, že z čistě technického hlediska je výhodnější čerpat látku uměleckého díla z národních zdrojů, protože „čerpáme-li kupř. z dějin a bájí jiného národu, jenž sám národním svým uměním vyniká, tož pouštíme se do konkurence velmi povážlivé a snad i pro nás nebezpečné“ (HOSTINSKÝ 1874, 14). Důkazem toho je podle Hostinského francouzská klasicistní tragédie, která prý nedosáhla výše řecké tragédie. Podobně Canova a Thorvaldsen v plastice nepřekonali antické vzory, ale museli se spokojit s pouhou jejich reprodukcí a nápodobou. Z těchto příkladů je patrné, že klasicismus a neoklasicismus jakožto umělecké směry v této době ještě s antikou splývají, stejně jako s ní splývá pojem klasičnosti v Riegrově *Slovníku* a u Jungmanna. Hostinský nicméně došel od antického ideálu nejdále. Ve stati Slovo o krasovědě (1877) upozorňuje na zkreslený, dogmatický a ustálený obraz antiky už od dob Winckelmannových a Goethových a zažité hodnocení řeckého a římského umění vyvrací ve stati Proti některým předsudkům o umění starověkém (1879); stereotypním názorům o antice a jejich narušování se budeme věnovat v následujících kapitolách.

Na příkladu tří estetiků jsme tedy viděli, že škála odkazování k antice jako vzoru pro národní umění je poměrně široká: od výzvy k nápodobě až po odrazování od ní. Obě proklamace však pro nás mají stejnou výpovědní hodnotu; zásadní je totiž samotný fakt, že všichni tito autoři vždy mají potřebu se k antické kultuře nějak vztahovat a že ji nemohou ze svého diskurzu o národním umění vynechat. Právě tehdy, když někteří z nich odrazují od napodobování antiky, přiznávají tím de facto antice výjimečné postavení. Příznačný je v tomto smyslu paradoxní argument Tyršův: od vzoru starých Řeků se musíme odpoutat proto, abychom dospěli k jejich dokonalosti.

## I.1.2 Řekové versus Římané

V předchozí kapitole jsme se zmínili o odlišném hodnocení řeckého a římského vkusu u Josefa Durdíka. Takové hodnocení není v 19. století nic neobvyklého, proto se u něho zastavme detailněji. Je-li totiž řeč o antice, je nutné odlišovat antiku řeckou a římskou, neboť v 19. století se jejich hodnocení zásadně liší. Také způsob, jakým se k oběma kulturám Češi vztahují a jaké ideové konstrukce na jejich základě vytvářejí, jsou značně odlišné.

Durdík ve svém článku O některých vadách nynějšího vkusu srovnává dva typy zábavy, řeckou a římskou, které považuje pro dané kultury za charakteristické. U Řeků je to divadlo, konkrétně inscenace Sofoklovy *Antigony*, přičemž velebí „mravnostní jádro“ hry, její „hlubokou pravdu“ (DURDÍK J. 1881b, 439) a popisuje vznešený dojem z tragické katarze. U Římanů je pro něj typickou veřejnou zábavou podívaná v Koloseu, tj. zápasy gladiátorů a divých šelem. V jejich popisu je Durdík velmi zevrubný a přímo se vyžívá v barvitějším líčení detailů. Římská zábava v jeho podání útočí na všechny smysly: od popisu obrovských rozměrů amfiteátru a tíhy koberců, přes vonné látky, hlučnost a řev davů i zvěře, k efektům všeho druhu, přičemž nezapomene na paralelu této zábavy s římskými hostinami s jejich „barbarským požíváním a dávením“ (tamt., 440). Durdík se sice zmiňuje o tom, že Římané měli také svou dramaturgii, ale ta prý postupně ustupovala krvavým podívaným, neboť Říman „vlastního dramatu ani nesnesl“ (tamt., 439) a *Antigona* nebo *Oidipus král* by mu připadaly fádny. S výrazem hlubokého despektu líčí čtenáři svět přepychu, který hledá stále nová dráždidla, a svět úpadku, který si libuje v krvi a vraždění. Řím je Durdíkem charakterizován atributy *masivní, grandiózní, rozčilující, okázalý* a jeho obyvateli jsou „kypré vznešené dámy“, prostopášníci v drahocenných látkách a surová chátra.

Na základě svého popisu charakteristické zábavy ve starém Římě a Řecku Durdík upozorňuje na propastný rozdíl mezi těmito dvěma kulturami, z nichž obě jsou označovány jako klasické. Nepřipouští přitom, že oba kulturní projevy probíhaly v jiném kontextu náboženském, historickém a politickém a že mezi nimi zeje propast několika staletí. Nepřipouští si ani otázku, zda je profesionální klást na roveň divadelní představení, vzešlé z rituálu a související s nábožensko-politickým životem athénské polis, a způsob trávení volného času Římanů, jež bylo do značné míry nástrojem politické moci a demagogie.<sup>5</sup> Durdík se nijak nepozastavuje nad tím, že srovnává nesrovnatelné bez hlubšího porozumění antické kultuře, a nepozastavují se zřejmě ani jeho čtenáři. Může se totiž spolehnout na tradici tohoto stereotypu a na jeho trvanlivost.

<sup>5</sup> Novější bádání kromě toho relativizuje údajnou krutost gladiátorských her – např. SKOPEK (2006, 86) uvádí úmrtnost kolem 10%. Ukazuje se, že při nich umírali zejména zločinci odsouzení k smrti, kdežto profesionální zápasníci měli postavení spíše jako nynější vrcholoví sportovci.



## Ušlechtilá prostota versus přebujelá okázalost

Podobně jako Durdík klade už Friedrich Schiller ve svém výkladu o vztahu krásy a umění ke hře do protikladu řecké olympijské hry<sup>6</sup> a římské gladiátorské zápasy (v *Listech o estetické výchově* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*], 1794): „Jestliže se řecké národy baví nekrvavým soutěžením síly, rychlosti a hbitosti v olympijských turnajích i ušlechtilejším vzájemným zápolením talentů, a jestliže se římský lid kochá smrtelným zápasem přemoženého gladiátora nebo jeho lybijského soupeře, bude nám [...] pochopitelné, proč nemůžeme ideální postavy takové Venuše, Junony nebo Apollona vyhledávat v Římě, nýbrž v Řecku“ (SCHILLER 1992, 174). Ponechme stranou, že Schiller opět srovnává jevy jen zdánlivě rovnocenné a srovnatelné. Zásadní je, že se tu objevuje ve spojení s kulturou protichůdné hodnocení Řecka a Říma, přičemž řecké hry jsou charakterizovány jako ušlechtilé a nekrvavé, římské oproti tomu jako libující si v krutosti. Představa římských gladiátorských zápasů v kontextu evropského myšlení o umění má potom poměrně dlouhou setrvačnost; ve svém básnickém popisu tragické katarze ji použije ještě ve 20. století např. Romain Rolland.<sup>7</sup>

Kořeny tohoto stereotypu je třeba hledat v 18. století u Montesquieua a v jeho spise *Úvahy o příčinách velikosti Římanů a jejich úpadku* (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734).<sup>8</sup> Montesquieu ve své filozoficko-historické práci ukazuje, jak římský stát, který byl od počátku založen na principu dobytvačných válek, nutně směřoval ke změnám v politickém systému, tj. k uzurpaci moci jednotlivci, neboť republikánské instituce nebyly schopny zajistit správu zvětšující se Římské říše. Zároveň poukazuje (i když ji nijak nezdůrazňuje) na mravní zkaženost, která narůstala úměrně s nárůstem bohatství, proudícího do Říma v důsledku vítězných válek. Lze předpokládat, že v dalším historickém diskurzu od 18. století se postupně teze o úpadkovosti císařského Říma přesunula i na jevy obecně kulturní a estetické povahy.

K rozšíření tohoto stereotypu pak přispěl velkým vlivem svého působení J. J. Winckelmann. Právě on objevil pro evropskou kulturu řecké umění a řeckou antiku, a potlačil tak do té doby panující vliv Říma a římské kultury (CLASSICAL TRADITION 2010, 985). Jeho vyzdvihování Řecka a nadšení pro řeckou „ušlechtilou prostotu a klidnou velikost“, stejně jako jeho pojetí dějin umění jako vývoje, směřujícího od původního primitivismu, přes vrchol, až k úpadku, byly nutně provázeny snížením významu umění římského. Ve svém vlivném díle *Dějiny umění starověku* věnuje Winckelmann Římanům

<sup>6</sup> Také Durdík zmiňuje na jiném místě „hry olympické“ v kontrastu s římským „uměním krvavě šermířským neb zabijáckým“ (DURDÍK J. 1881b, 440).

<sup>7</sup> „Takovýto cit [tj. při vnímání uměleckého díla] i cit Římanů, kteří se tlačili v cirku, pramení v podstatě z téže nedoznané potřeby; ale u povah hrubě realistických, postrádajících obrazotvornosti, majících zkornatělou citlivost, jako byli Římané, bylo zapotřebí opravdové tekoucí krve a úzkosti skutečné agonie“ (ROLLAND 1947, 74-75).

<sup>8</sup> Viz *NEUE PAULY* 1999, 699-700 (heslo *Décadence*).

poměrně málo prostoru, avšak právě toto jeho mlčení je výmluvné. Ale i tam, kde se o římském umění zmiňuje, je jeho hodnocení zřejmé. Podařilo se mu tak ovlivnit obraz obou kultur v obecném povědomí téměř na dvě následující staletí.

Winckelmann především upřel Římanům jakoukoli originalitu: římsští umělci si podle něj „nevytvořili žádný vlastní styl,“ ale napodobovali nejprve umění etruské a později řecké (WINCKELMANN 1986, 194). Dále u něj můžeme zaregistrovat už od Montesquieua zřejmě ustálený názor o římské zálibě v přepychu: zatímco ranou římskou republiku charakterizuje „prostota mravů“ (tamt., 196) a válečnický duch, úspěšné vojenské výboje přinášejí změnu: „Toto vítězství [nad Antiochem Velikým], jež Římanům zajistilo panství nad Asií až po pohoří Taurus a naplnilo město nepopsatelnou nádherou z asijské kořisti, pozvedlo i přepych v samotném Římě, jenž se seznámil s asijským rozkošnictvím a přijal je“ (tamt., 199).

K římskému umění se pak Winckelmann vrací až v závěru *Dějin*, když popisuje jeho úpadek. Zde dokonce přiznává Římu prvenství v architektuře: „Je třeba připomenout, že mluvím-li o úpadku umění ve starověku, myslím tím především sochařství a malířství: neboť zatímco ty upadaly a blížily se svému zániku, architektura do jisté míry vzkvétala a v Římě byly vybudovány tak nádherné stavby, jaké Řecko nespátřilo ani v nejlepších časech“ (tamt., 258). Poté popisuje monumentalitu pozdně římských staveb, „jejichž pouhé trosky dodnes působí jako div“ (tamt.). Toto jeho hodnocení je však jen zdánlivě kladné a Winckelmann ho ihned obrátí v pravý opak: „Avšak hlavice sloupů se doslova dusí pod nadměrnou spoustou vytesaných ozdob, podobně jako se na divadelních představeních pořádaných tímto císařem [tj. Diocletianem] dusili diváci pod záplavou květů, které na ně byly házeny“ (tamt.). – Mimochodem si povšimněme použitého příměru k divadelním představením, který v různých obměnách nalezne uplatnění i později (viz např. Durdík).

Winckelmann tak přispěl k vytvoření obrazu Říma, který se dokonale doplňuje s jeho obrazem ideálního Řecka: oproti řecké „ušlechtilé prostotě“ stojí římský přepych a přebujelost ozdob, „klidná velikost“ kontrastuje v jeho podání s římskou okázalostí, monumentalitou a snahou o efekt. Klady na jedné straně tak odpovídají záporům na straně druhé. To je naprosto v souladu s tím, co píše Jiří Rak o českých národních stereotypch, totiž že se skládají z protikladů, které se vzájemně doplňují a zapadají do sebe jako skládačka: např. proti nepřátelským, krutým Němcům jsou stavěni mírumilovní Slované apod. (RAK 1994, 19-20). V případě Řecka a Říma je zcela logické, že je postupem času tato skládačka ještě zdokonalena, takže řecké ušlechtilosti bude odpovídat římská krutost.

## Úpadkoví, nepůvodní a krutí Římané

Vrátíme-li se zpět do osmdesátých let 19. století, zjistíme, že Josef Durdík není samozřejmě jediný, kdo s tímto schematickým obrazem úpadkového Říma a ušlechtilého Řecka pracuje. Např. jeho bratr Petr Durdík, klasický filolog a překladatel z řečtiny a ruštiny, vydal ve *Světozoru* roku 1882 povídku *Návštěva u vznešené Římanky* za císaře Augusta s podtitulem *Kulturní obrázek*. Povídka s jednoduchým dějem (vykoupení řecké otrokyně z otroctví u bohaté Římanky) evidentně slouží jako záminka pro popis a demonstraci římských mravů a způsobu života – dnes bychom řekli římské každodennosti.

V dlouhých popisných pasážích římského obydlí, odívání a stolování, majících primárně didaktický účel, se zde setkáme se všemi projevy výše popsaného stereotypu: 1) dům Římanky je nápodobou domu řeckého stejně jako římský ženský šat, obojí se však vyznačuje přepychem a přemírou ozdob: šperků v případě oděvu, drahocenných uměleckých předmětů v případě domu. 2) Římanka je sličná, ale postrádá na rozdíl od řecké otrokyně ušlechtilost a oduševnělost; svou krásu navíc zvýrazňuje líčidly. 3) Římanka krutě zachází s otroky, což má zcela zřejmý důvod: „Kde by se byl také vzal u římské dámy útlocit, když nejmilejší podívanou bylo jí vraždění gladiátorův a zápasy se lvy, tygry, medvědy?“ (DURDÍK P. 1882, 135) Durdíkova povídka dokládá přítomnost stereotypu v jiných žánrech než v estetických pojednáních. S takovým obrazem Řecka a Říma v umělecké literatuře se v této práci ještě setkáme, a to konkrétně u Vrchlického.

Ponechme stranou, nakolik tento stereotyp odpovídá historické skutečnosti nebo tehdejšímu stavu bádání. Každý stereotyp v sobě obsahuje část pravdy, v principu stereotypu však je, že tato pravda je vždy značně zkreslená a dovedená do extrému. Například je jisté, že Římané řeckou kulturu obdivovali a ve vlastním umění se inspirovali jejím vzorem, přičemž si sami byli své provinčnosti vědomi – Horatius to vyjádřil slovy „*Graecia capta ferum victorem cepit / et artes intulit agresti Latio*“.<sup>9</sup> Avšak pojetí římské kultury jako odvozené, neoriginální, a tedy podřadné je krajním zjednodušením tohoto faktu.

Z případu klasického filologa Petra Durdíka je navíc zjevné, že takový stereotyp není závislý na vzdělanosti mluvčího v daném oboru ani na znalosti či neznalosti věci. Zdá se, že sami klasičtí filologové vůči tomuto stereotypu nejsou imunní, ba dokonce se u nich těší velké oblibě, takže se dostal i do učebnic. Např. ve *Výboru literatury řecké a římské v českých překladech pro české reálky*, který poprvé vydal v roce 1889 Timothej Hrubý a který v pozdějších vydáních doplnil a upravil Otmar Vaňorný, je aplikován na literaturu a drama. V obecných úvodech o řecké a římské literatuře je zde v první řadě

<sup>9</sup> „Zdolané Řecko zas zdolalo drsného vítěze a své / uměny v selské Latium vneslo“ (*Epistulae* II, 1, 156-7/ HORATIUS 1929, 66).

vyzdvihován přirozený vznik řecké literatury „z citů a potřeb národa“ (HRUBÝ 1906, 7), tedy nikoli „napodobováním neb úmyslným vymyšlením“ (tam.), oproti literatuře římské, která byla „ve svém celku [...] přenesena z literatury řecké“ a nebyla tedy „ani originální ani národní“ (tam., 243). Ostatní rysy stereotypu, jmenovitě příčiny rozkvětu řeckého ducha a charakteristika povahy římské, už jsou obměnou zděděného winckelmannovského klišé: Řekové byli obdařeni nadáním a fantazií a byli vnímaví pro vše krásné; příznivé vnější okolnosti přispívaly k rozvoji jejich ducha, zvláště politická volnost a dále krajina a podnebí, vyznačující se mírnou teplotou, blízkostí moře a čistým vzduchem. Jedná se o tytéž klimatologické argumenty, jaké používá Winckelmann ve svém nadšeném popisu Řecka; druhá polovina 19. století je díky teoriím Hippolyta Taina ochotně přijalo za své.

Naproti tomu Římané – ačkoli bychom mohli namítnout, že měli velmi podobné přírodní a klimatické podmínky jako Řekové – byli podle Hrubého praktického ducha, povahou vážní, až pedanticky střízliví, postrádali duševního vzletu Řeků, „básnictví pokládali za věc životu nepotřebnou“ a „pro umění neměli smyslu“ (oba cit. HRUBÝ 1906, 238). Chyběl jim přirozený krasocit Řeků: „Říman chtěl se v divadle bavit, nikoli ponořovati se v krásy poezie dramatické. Proto docházely u něho větší oblíbenosti dostihy v cirku, krvavé zápasy gladiátorů a štvance šelem, které cit diváků ještě více otupovaly“ (tam., 246).

Stejně hodnocení bychom našli v celé řadě variací v dalších učebnicích a publikacích populárně-naučného charakteru. Za všechny uvedme alespoň *Kulturní obrázky ze starého Říma* (1890) a *Kulturní obrázky ze starého Řecka* (1895) gymnaziálního profesora klasických jazyků Karla Cumpfeho. Zatímco Řekové podle Cumpfeho „nehledali v divadle jenom zábavné kratochvíle a okamžité rozkoše, nýbrž [...] vzdělávali rozum, šlechtili srdce a povznášeli mysl ze všedního života v říši věčně krásných ideálů“ (CUMPFÉ 1895, 250), Římané se vyznačovali obhroublým vkusem a větší váhu než divadlo u nich měla „záliba pohlížeti na zmírající zápasníky a krev, v proudech svlažujících arénu římského amfiteátru“ (CUMPFÉ [1890], 162). S popisy umírání a potoků krve u Římanů jsme se setkali již několikrát; dnešního čtenáře může až zarážet zaujetí, s jakým se někteří autoři tomuto tématu věnují.<sup>10</sup>

Jak jsme ukázali, je polarizovaný obraz antiky, rozdělený na ušlechtilé, idealizované Řecko a úpadkový Řím, naprosto běžný a může se týkat různých oblastí:

<sup>10</sup> K tomu uvedme ještě jeden příklad, tentokrát z žánru cestopisu: evokaci gladiátorských her v popisu návštěvy římského Kolosea cestovatele a středoškolského profesora Josefa Wünsche: „Všude vraždění, všude krev, všude smrt. Diváci jsou jako u vytržení, opojeni jsou rozkoší. Srdce jejich se neustrne, srdce jejich nezděsí se vraždění nekonečného. Čím více krve vidí, tím více po ní žízní“ (WÜNSCH 1878, 56). Žánrem cestopisu se zde zabývat nemůžeme, ale lze předpokládat, že cestovatelé přijíždějící do Itálie se znalostmi antiky zprostředkovanými školou (viz STEHLÍKOVÁ 1994), takže se zmíněným stereotypům nevyhnu.

kultury a vkusu obecně (J. Durdík), divadla, náboženství a literatury (Hrubý, Cumpfe), ale i osobního vkusu a každodennosti, ba dokonce lidské povahy a psychologie (P. Durdík). Používají ho autoři vzdělaní a dokonce i odborníci v klasické filologii. Tento názor byl dán tradicí humanitního vzdělání v Rakousko-Uhersku a byl zakotven hluboko v tehdejší kultuře, proto by bylo ahistorické pokoušet se ho vyvracet z dnešní perspektivy a ze vzdálenosti téměř sto padesáti let. V každém případě je jisté, že autoři neměří obě kultury stejným metrem. Kromě toho v případě římské kultury neberou v úvahu skutečnost, že ji známe pouze fragmentárně, kdežto v případě Řecka je vše nedochované automaticky krásné.<sup>11</sup> Navíc se při výkladu o Řecku zaměřují na klasické období, ale pro popis a pohoršený výklad římské kultury si berou příklady většinou z doby císařství.<sup>12</sup>

Abychom však byli spravedliví, uveďme jako výjimku estetika Otakara Hostinského, který na toto zkreslené pojetí Řecka a Říma upozornil ve svém článku Proti některým předsudkům o umění starověkém. Podle Hostinského o poměru mezi uměním řeckým a římským „panují namnoze náhledy křivé. Římané nebyli pouze surovými vojáky, úskočnými právníky a diplomaty, všeho uměleckého citu a vkusu prázdní, jak mnohý si myslí“ (HOSTINSKÝ 1879, 267). Autor zde zdůrazňuje lásku Římanů k umění a jeho šíření do provincií, jejich sběratelství uměleckých předmětů, římské objevy ve stavitelství, zvláště umění klenby, a jejich zásluhy v sochařství a realistické provedení portrétu (tam., 267–268).

Pro úplnost poznamenejme, že v klasické filologii přetrvávalo stereotypní hodnocení Řecka a Říma zhruba do druhé poloviny 20. století. Teprve tehdy se objevily první pokusy římskou kulturu „rehabilitovat“ a vyložit jako originální a specifickou bez negativního hodnocení: v případě římského divadla a teatrality přišla s novým výkladem Florence Dupontová (DUPONT 1986), římské mytologii, dlouho pojímané jako pouhé transpozice mytologie řecké, se již předtím věnoval Georges Dumézil<sup>13</sup> apod. Přibližně ve stejné době byl objeven pro evropské scény Seneca jako dramatik, tento velký inspirátor a vzor alžbětinských dramatiků včetně Shakespeara, pozdějšími staletími opomíjený. V obecném povědomí se však zřejmě stereotypní pojetí Římanů jako krutých, nevzdělaných, ač disciplinovaných válečníků drží dodnes: ještě v nedávné době se vůči němu vymezuje Andrea Giardina v úvodu ke sborníku *Římský člověk a jeho svět* (GIARDINA 2014, 10-11; původně vyšlo 1889).

<sup>11</sup> Srov. např. Timothej Hrubý: „Krásné plody jejich [tj. řeckých spisovatelů a básníků] zároveň s výtečnými památkami sochařství řeckého zničeny v pozdějších válkách [...] aneb nebyly opsány ve středověku. Truchlití musíme nad ztrátou touto neocenitelnou, ježto, ač nám mnoho výtečného zachováno, přec z velké části krásné plody záhubě propadly“ (HRUBÝ 1899, 4).

<sup>12</sup> Srov. např. Cumpfe v předmluvě ke *Kulturním obrázkům ze starého Řecka*: kniha „hledí, jak jest přirozeno, především k době klasické“ (CUMPFÉ 1895, nestránkováno).

<sup>13</sup> Římskou mytologií se Dumézil zabýval už ve čtyřicátých letech (*Jupiter Mars Quirinus* I.-III., 1941-1945), později např. ve stěžejním díle *Mýtus a epos* (*Mythe et Épopée* I.-III., 1968-1973). Česky viz např. DUMÉZIL 2001 a 2005.

## Úpadek římský a moderní

Je-li římská kultura v dobových textech takto do detailů vykreslena, přičemž se s jejím popisem seznamovala tehdejší vzdělaná společnost už od střední školy, pak není příliš překvapující, že Josef Durdík k ní přirovnává kulturu současnou (viz výše). Pro Durdíka jsou vlastnosti „úpadkové“ římské kultury vhodným argumentem nejen pro „úpadkovost“ naturalismu, který podle něj svou fotografickou nápodobou skutečnosti popírá samotný princip umění. Hodí se mu totiž i pro líčení nešvarů tehdejšího divadla: ty se prý vyznačují na úrovni scénické i dramatické sháňkou po efektech a teatrálností, přemrštěností a drastičností, ale i nemravnostmi a kluzkostí (DURDÍK J. 1881b, 454 a 463).

Zdá se, že poukaz na římskou kulturu může kdykoli posloužit ke zdůraznění negativních rysů soudobé společnosti. Tak to učinil v první polovině 19. století vlivný francouzský kritik a klasický filolog Désiré Nisard, který ve své práci o latinských „úpadkových“ básnících aplikoval úpadkovost na literaturu současnou (viz dále v kapitole III.2 o Karáskovi). Jsou však i autoři, kteří srovnávají současnost s úpadkovým Římem nikoli na úrovni kulturních a uměleckých projevů, ale na základě obdobných civilizačních rysů. Určujícím životním postojem těchto autorů je pocit krize civilizace, případně obava z jejího zániku. Tento typ diskurzu, který Putna trefně nazývá apokalyptickým (PUTNA 2011b), je starý jako kultura sama a setkáme se s ním už v antice.<sup>14</sup> Pocit současného úpadku a krize a nostalgie po minulosti má obecně antropologické základy a projevuje se například v mýtu o zlatém věku a o ztraceném ráji.<sup>15</sup>

Autorem jednoho z nejvlivnějších děl apokalyptické literatury je Oswald Spengler, který v knize *Zánik Západu* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) srovnává podobné rysy a projevy krize v různých kulturách (antické, čínské, indické, moderní aj.). Spengler také vysvětluje, proč je pro západní kulturu přirozené vztahovat svůj úpadek k Římanům: římanství „se nám, kteří jsme odkázáni na srovnávání, bude vždy nabízet jako klíč k porozumění vlastní budoucnosti. [...] Neboť již dávno jsme ve starověku mohli a měli najít vývoj, který tvoří dokonalý protějšek k našemu vlastnímu, západoevropskému vývoji [...]. Od trójské války a křižáckých výprav, [...] Alexandra a Napoleona až k stadiu světových měst a imperialismu obou kultur bychom zde rys po ryse nacházeli stálé *alter ego* vlastní skutečnosti“ (SPENGLER 2011, 35). Jedním dechem však Spengler dodává, že pocit údajné spřízněnosti a blízkosti s antikou je iluzí a předsudkem, kterého by se měla západní kultura zbavit: „V povrchní podobnosti leží

<sup>14</sup> Seznam těchto děl by byl dlouhý; jejich částečný přehled viz např. KYSUČAN 2010, 23-26, nebo PUTNA 2011b, 746-751. Neznamená to samozřejmě, že všichni tito autoři používají analogie s Římem.

<sup>15</sup> Podle Eliadeho je idea „dokonalosti počátků“ živena představou blaženosti, „která tu byla dříve, než lidstvo dospělo k současnému stavu“ (ELIADE 2011, 42).

nebezpečí, jemuž celý výzkum starověku podlehl [...]. Je ctihodným předsudkem, který bychom měli konečně překonat, že antika je nám vnitřně blízko, protože jsme údajně jejími žáky a potomky“ (tamt., 35).

Tradice apokalyptického žánru našla ve 20. století až do naší doby celou řadu následovníků (např. P. J. Buchanan, A. J. Toynbee, S. Huntington). Zde upozorníme na tři české autory, kteří vytvářejí podobně jako před sto lety Spengler analogii mezi rysy současné civilizace a starověkým císařským Římem: Martin C. Putna tak činí z pozice humorného nadhledu v eseji *My poslední Římané* (PUTNA 1993), Lubor Kysučan v monografii *Oni a my* (2010), která je komplexní analýzou jevů současného globalizovaného světa s ekonomickou krizí, úpadkem občanské společnosti a ekologickými problémy. Třetím je Stanislav Komárek, který ve své publicistické stati píše: „Kdybych měl vypíchnout podobnosti mezi císařským Římem a přítomnou dobou, byly by to zejména prohlubující se byrokratická forma vlády, [...] převládající nálady apokalyptičnosti a zmaru navzdory míru a úřední spořádanosti, šíření východních kultů a úpadek tradičních náboženství, [...] klíčová role zábavy, ‚her‘, provozovaných z nedostatku elektronických médií pro početné diváctvo v cirku...“ (KOMÁREK 2007). Komárek se však vyhýbá jakémukoli hodnocení a zachovává si pozici intelektuálního odstupu, stejně jako většina zmíněných autorů tzv. apokalyptické literatury.

Vrátíme-li se zpět do 19. století, zjistíme, že srovnání současnosti se starověkým Římem nutně nemusí probíhat na úrovni výčtu nedostatků a negativ, která mají obě civilizace společné: z hodnocení o úpadkové římské kultuře a umění se např. vymykají Pompeje. Jako příklad můžeme uvést Josefa Thomayera, který v roce 1889 navštívil mrtvé město a byl nadšen krásou a dokonalostí uměleckého zpracování římských předmětů denní potřeby. Ve své úvaze nazvané *U zřícenin pompejských* srovnává úroveň římského umění i vytříbeného vkusu s tehdejší českým vkusem. Oproti Pompejím, kde „všecko je předmětem uměleckým“ (THOMAYER 1890, 11), od obyčejné lampičky, přes nábytek, až po nástěnné malby a mozaiky, působí jeho současnost jako doba, v níž panuje nevкус nejen v domácnostech, ale i ve veřejné architektuře. Thomayerovu pesimistickou úvahu zakončuje představa barbarské Evropy: „Odcházel jsem z pohádkového tohoto města sklíčen a za branou příroda odpovídala náladě mé. [...] Za branou plemeno ušlechtilé, před branou barbaři. A barbaři ti se prostírají daleko. Na Vltavě je jich počet veliký“ (tamt., 12).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Mohli bychom namítnout, že Pompeje jsou vlastně řecké město, neboť leží v jižní Itálii, tedy v tradiční oblasti řeckého vlivu. Důležité však je, že sám Thomayer je pojímá jako město římské („Kde jsme u porovnání s Římany!“; THOMAYER 1890, 11).

Dodejme, že naprosto stejný úsudek o pompejském užitém umění přináší publikace Josefa Wünsche *Pompeje a Pompejané* (1880).<sup>17</sup> Thomayer ani Wunsch ostatně nejsou jedinými okouzlenými návštěvníky Pompejí: podobně fascinovaně jimi procházel hrdina povídky Théophila Gautiera Arria Marcella (1852), který se dokonce zamiloval do dávno mrtvé Pompejanky.

### I.1.3 Řekové a Čechové

Viděli jsme v předchozí kapitole, že srovnávat současnou kulturu s římskou je v 19. století vcelku běžné: z několika uvedených příkladů navíc vyplývá, že tato srovnání se týkají jak vkusu a zábavy, umění a kultury, tak obecně civilizačních rysů. Proč však tato srovnání probíhala vzhledem ke kultuře římské, stereotypně pojímané jako horší než řecká? Jedním z důvodů může být její kulturní blízkost a podobnost, avšak i větší míra hmatatelnosti a koneckonců i fyzické dostupnosti, která umožnila poznat dotyčná místa z autopsie. Cestovat do Itálie či Říma nebylo v 19. století neobvyklé (viz Úvod), kdežto vydat se na Balkán znamenalo do velké míry opustit evropskou civilizaci.

Ostatně ani sám Winckelmann a mnozí učenci, kteří o Řecku básnili, tuto zemi většinou na vlastní oči nikdy nespatriili. Vzdálenost v čase a prostoru tak dokonale napomáhá existenci jevu, který psychologové označují jako „idealizace neznámého“ (MÍČEK 1972, 68). Hlavním důvodem, proč Řecku zůstalo ušetřeno přízemních analogií se skutečným světem a jeho nešvary, však byl právě nános stereotypů o řecké dokonalosti a aura ztraceného ráje, kterou bylo obklopeno už od dob Winckelmannových. Řecko tak zůstalo na úrovni ideálu, neskutečného snu či utopie a řecká kultura se vznášela někde na mytické úrovni. Právě v tomto mytickém prostoru pak dochází k připodobňování Čechů k Řekům.

Kořeny této analogie nalezneme už v období národního obrození – srov. např. Kollárovo a Šafaříkovo hledání příbuznosti Slovanů se starověkými Řeky či Římany (viz Úvod). Stejná snaha spojit českou kulturu s kulturami antického světa je patrná ve fonologických překladech Řehoře Daňkovského a Františka Šíra (MACURA 1995, 76-77). V případech jmenovaných obrozenců toto úsilí pramenilo z potřeby začlenit vznikající, dosud málo prestižní českou kulturu do společného celku s jinou, prestižnější kulturou antickou. Zdá se, že samotný fakt srovnání dvou skutečností nebo v našem případě jazyků či kultur stačí k tomu, aby byl jeden z nich povznesen na úroveň druhého,

<sup>17</sup> „V Pompejích umění pronikalo život skrz naskrz, u nás umění vysoko vznáší se nad životem nevládným“ (WÜNSCH 1880, 56).



starobylého a vznešeného. Přitom není důležitá oprávněnost takového paralelismu a nikdo ji také ve své době nezpochybňuje. Nejde totiž o reálný vztah, řecké kategorie jsou zde použity jako emblémy a jsou dány z velké části konvencí (tamt., 138). Tato konvence bude během 19. století bohatě využita.

### **Češi v bitvě u Thermopyl**

Ve studii Sen o Lakedaimonských ukázal Macura jiný případ této analogie: Při slavnostním projevu u Rubešova úmrtního domu ve Skutči roku 1863 přirovnává Josef Barák české literáty k Lakedaimonským, tj. Spartánům, kteří se v bitvě u Thermopyl zasloužili o vítězství Řeků v řecko-perských válkách a sami tam zahynuli (MACURA 1998, 99). Záměrně tak buduje analogii mezi českou zemí a slavnou Heladou. Taková paralela, v níž byli Češi postaveni naroveň starověkým Řekům, byla v tehdejší české kultuře běžná a všem srozumitelná. Tento stereotyp fungoval na základě některých rysů, které měly oba národy společné: Češi jsou stejně jako byli staří Řekové malý národ, který se musí potýkat s nepřátelskou přesilou, což jsou v případě Řeků Peršané a v českém případě Němci, jejich dědiční nepřátelé (viz RAK 1994). Rozumí se pak samo sebou (jakkoli je zde přání otcem myšlenky), že Češi jsou nebo v budoucnu jistě budou stejně jako Řekové národ sice nepatrný počtem, ale silný plody ducha, kulturou a vzdělaností.

Je evidentní, že analogie s řeckým světem, jak je popisuje Macura, fungují v druhé polovině 19. století podobně jako v kultuře národního obrození. Tak např. roku 1882 zahajuje Miroslav Tyrš svou slavnostní řeč u příležitosti konání prvního sokolského sletu slovy: „Když Xerxes, aby svobodu Řekův zničil, nesčetné své voje přes vzdorný Helespont byl převedl a bránu Helady věkoslavné Thermopyly přes nesmrtelnou hrdinnost reků spartanských klíčem zrady byl si rozevřel, tu přišli v tábor jeho nuzní přeběhlíci arkadští i byli pyšnému vládci perskému předvedeni, jenž se jich otázal, co Řekové v té chvíli hrozící jim zkázy všeobecné činí. A odpověď jejich zněla: Oni slaví hod svůj olympický [tj. olympijské hry], kde výkvět jinochů a mužů v hrách tělocvičných o věnec olivový závodí“ (TYRŠ 1894, 65-66).

V tomto emocionálně vypjatém, patetickém proslovu, jakým byla zahajovací řeč na prvním sokolském sletu, Tyrš jistě neměl v úmyslu poučovat posluchače o starověké historii. Pasáž z Herodotových *Dějin* se naopak živě týkala přítomnosti a byla vysoce aktuální. Po popsání Xerxova údivu nad tím, jak nepraktickou činností se Řekové zabývají v době válečného ohrožení, totiž Tyrš pokračuje takto: „Bratří, též my sešli jsme se poprvé k Olympiím svým, abychom svědectví o tom vydali, jak také my sílu a odvahu mužnou pěstujeme, ji vzhledem k důležitosti obecné nad poklady zevní stavíme, abychom [...] obraz jaré snahy své před zrakem národa svého rozvinuli“ (tamt., 66). Na konci krátké řeči Tyrš oslovil sokoly a zeptal se jich, zda si přejí, „aby obraz podobný jako

druhdy v Řecku *těž u nás se opakoval*“ (tamt., 67). Za bouřlivého souhlasu a jáсотu přítomných pak proběhl slavnostní slib a přípitek.

Oblíbený topos malého, ale statečného a kulturně vyspělého národa, který se ubránil silnějším nepříteři, použil Tyrš i o několik let dříve. Ve svém nadšeném popisu starořeckých olympijských her, nazvaném *Hod olympický* (1868), píše: „[Řekové] nepatrni často počtem i svobodu svou i vzdělanost evropskou proti přesile barbarské Asie ubránili a zachovali“ (TYRŠ 1968, 7). Zde si povšimněme dvou argumentů, které jsou v Tyršově výroku implicitně obsaženy: je to jednak rozdíl v kvantitě (Řeků je méně než Peršanů, a přesto je porazili), jednak v kvalitě (Řekové milují svobodu a vzdělanost, kdežto Peršané jsou barbaři). S druhým argumentem Tyrš pracuje i na jiném místě, když popisuje zánik a vyplenění Olympie v pozdní antice germánskými kmeny: „němečtí barbarové [tj. Ostrogóti] zpusťošili posvátný okrsek altiský [tj. Olympii]“ (tamt., 50). Zde Tyrš přesunul označení *barbaři* z Peršanů na Germány, jejichž přesila tentokrát slavila úspěch. Zároveň na tomto místě Tyrš opět celou situaci nenápadně aktualizuje, když Ostrogóty nazve anachronicky *německými* barbary. Znovu tak oba světy, tj. starověké Řecko a současné české země, postavil vedle sebe a dal jim společného nepřítele – německého barbara. (Stereotyp boje Řeků proti perským barbarům má očividně dlouhou životnost a nemusí se vztahovat jen na českou kulturu. V nedávné době byl znovu použit ve filmu Zacka Snydera *300: Bitva u Thermopyl* (300, 2006), který zobrazuje střet Řecka jakožto reprezentanta vyšší, rozumí se euroamerické kultury, a barbarské, takřka zvířecky kruté Asie. Také zde se v době napjatých vztahů mezi „civilizovaným“ Západem a nepřátelským Východem jednalo o aktualizaci.)

Obraz boje Spartánů proti perské přesile se v české kultuře zřejmě těší velké oblibě. Používá jej i Jan Neruda ve své patetické básni *Moje barva červená a bílá*,<sup>18</sup> napsané stejně jako Tyršovo provolání u příležitosti veřejné slavnostní akce – odhalení Havlíčkova pomníku v Kutné Hoře roku 1883. Neruda zde rozvíjí symboliku červené a bílé barvy na historické české vlajce, přičemž červená je pro něj spojena s krví a utrpením, bílá s nadějí a životem. Zpodobuje tak symbolicky na základě dvou vzájemně se doplňujících barev ambivalentní osud českého národa. V závěrečné strofě pak mluvčí básně takřka v prorockém vytržení obě barvy transformuje do podoby obrazů budoucí slávy českého národa: „vy barvy dvě, dvě světla, přes věky nám svěťte / a národ bojem, mírem k slávy chrámům veďte!“ (NERUDA 1951, 512) I červená či rudá barva zde nakonec získává pozitivní hodnocení, neboť dostává význam spravedlivého boje:

„Leť vzhůru, prapore náš rudě svěží!

Jak Spartáné v svém rudém bitev kroji

<sup>18</sup> Báseň byla později vydavatelem J. Vrchlickým zařazena do *Zpěvů pátečních* (1896).

pod tebou Čechové at' s mečem v ruce stojí –  
ty veď nás, k předu leť a vrahy oslň, sežži!“ (tamt.)

Oproti předchozím obrazům krve, plamenů a ran pasivně přijímaných zde Neruda pomocí odkazu na Spartány a jejich krvavý boj buduje představu sebevědomého, aktivního národa, který se dokáže svým utlačovatelům postavit.

Je-li řeč o thermopylské bitvě v české poezii, nelze opomenout proslulou Bezručovu báseň *Leonidas ze Slezských písní* (poprvé vydaných pod názvem *Slezské číslo* roku 1903; viz Textová příloha 1). Také Bezruč pracuje s motivem červené barvy a krve: „krev teče mi z čela, krev teče mi z očí / krev utíká z šíje, krev ubíhá z prsou, / nohy mi klouzají v červeném moři [...]“ (BEZRUČ 1903, 60). Ve skoro až titánské autostylizaci se lyrický subjekt ztotožňuje s padlým bojovníkem u Thermopyl a jeho předem ztracený boj s „Peršany“ zde získává význam hrdého, avšak marného boje Slezanů proti národnostnímu a sociálnímu útlaku.

Jako každá vznešená a příliš často používaná myšlenka i tato se stala předmětem výsměchu a parodie; tím ovšem zároveň dokázala svou životnost a obecnou rozšířenost, jak to u parodií bývá. Topos thermopylské bitvy zparodoval bytostný ironik J. S. Machar, který ve své básni *Naši thermopylští* (ve sbírce *Satiricon*; 1904) zesměšnil jakousi vlasteneckou manifestaci: „Zvěstuj, poutníče, že my tuhle ležíme všichni; / rozpálená je líc, zakalený je zrak, / hrdla že chraptí kdedomováním, hejslovaněním [...]“ (MACHAR 1904b, 33; viz Textová příloha 2). V jeho parafrázi slavného náhrobního nápisu<sup>19</sup> však její účastníci neleží mrtvi, ale zpiti, přičemž přízvučná nápodoba hexametru včetně typických lexikálních inverzí zde tvoří komický kontrast s obsahem básně.

### Mytologický snobismus

Češi se však nemusejí vždy vztahovat k Řekům jen v kontextu boje proti německé přesile či obecně boje za národní samostatnost. Může jít o událost poklidnou a mírumilovnou, kdy není třeba se vymezovat vůči nepříteli, ale pouze vyjádřit vědomí národní soudržnosti. Takovou událostí beze sporu bylo otevření Národního divadla, už při položení základního kamene roku 1868 pojaté jako velká národní slavnost. Když na začátku 20. století popisuje bývalý ředitel Národního divadla František Šubert počátky jeho provozu, neopomene zmínit fenomén divadelních vlaků. Tento podnikatelský čin, který Šubertovou zásluhou uspokojil obrovský zájem mimopražských diváků i amerických krajanů o návštěvu Národního divadla, popisuje slovy: „S tímto putováním národa k jeho národní a umělecké svatyni v Praze opravdu nebylo lze v dějinách národů

<sup>19</sup> Náhrobní nápis, připisovaný básníku Simonidovi, zní v tradičním českém překladu od nezjištěného autora takto: „Poutníče, zvěstuj Lakedaimonským, že my tu mrtvi ležíme, tak jako zákony kázaly nám.“

srovnati leda putování Řeků ve starověku ku hrám olympským“ (ŠUBERT 1908, 76). Zde už nejsou olympijské hry zmiňovány za účelem utužení síly a odvahy jako u Tyrše. Ke své paralele použil Šubert výklad starořeckých olympijských her jako společné náboženské slavnosti všech Řeků. Tato představa je plně v souladu s tehdy běžným označením Národního divadla jako svatyně či chrámu umění, ale i se sakrálními prvky obrozenského mýtu obecně, jak na ně poukazuje MACURA (1995, 80-81; 1985, 43).

Viděli jsme na konkrétních příkladech, že příměru Čechů k Řekům může být použito za různým účelem: jako výzvy k utužení sil duchovních i tělesných, jako budování národního uvědomění, jako posilu v boji proti národnostnímu či sociálnímu útlaku nebo jako popisu národní pospolitosti a jednoty. Analogie Čechů se starými Řeky je však téměř vždy budována v kontextu oficiální, slavnostní příležitosti, přičemž se jedná o událost prvořadého kulturně-společenského významu (první sokolský slet, otevření Národního divadla, odhalení pomníku). Při takových příležitostech se uplatní význam sebeprezentace Čechů jako národa sice malého, ale výjimečného skutky.

Tato autostylizace se projevuje někdy vcelku nenápadně, jindy explicitně přímým odkazem na Řecko nebo na událost z řeckých dějin. Tím, že probíhá na úrovni oficiálního diskurzu adresovaného národnímu kolektivu a ve veřejném prostoru, který obecně přeje mýtům, je posilován mytologický aspekt těchto výpovědí. Zdá se tedy, že česká kultura posledních desetiletí 19. století vykazuje ve vztahu k antice stejné rysy mytologického myšlení, jaké ukázali Rak nebo Macura v případě mýtů a stereotypů národních:<sup>20</sup> totiž myšlení založené oproti myšlení kauzálnímu a racionalistickému na principu analogií a konotovaných výpovědí (MACURA 1995, 100).

Analogií s Řeky jsou tedy Čechové vyzdvihováni do jakéhosi vyššího světa; avšak už sami Řekové pozvedávali vítěze v kultovních hrách na úroveň mytického světa héróů, jak ukazuje Paul Veyne na příkladu Pindara a jeho oslavných ód (VEYNE 1999, 34-35). Tento mytologický „snobismus“, jak vysvětluje Veyne, nemusí být nutně založen na úzké souvislosti mezi vítězem a mytologickou postavou, k níž je Pindarem vztahován; vztah mezi nimi může být velmi volný nebo nemusí být žádný. Zaručuje mu však nezpochybnitelnou prestiž („Mýtus zakládá jazykový akt chvály“; VEYNE 1999, 36), stejně jako Čechům 19. století ji zaručovalo srovnání se starými Řeky.

Naopak vztahování se k Římu probíhá v naprosto odlišném typu diskurzu. Ten se netýká národně-politického boje a není zaměřen mytologicky, nýbrž kriticky. Pracuje s ustáleným hodnocením Říma jakožto úpadkové kultury a velmi často využívá tradiční „negativa“ římské civilizace. Specifickou podobu má například v tzv. apokalyptické literatuře. Viděli jsme tedy, jak odlišně je v kultuře druhé poloviny 19. století hodnocen

---

<sup>20</sup> Viz RAK 1994; MACURA 1993, 1995 a 1998.

starověký Řím oproti Řecku, a že odkazy na obě kultury plní v dobovém diskurzu zcela odlišnou funkci.

Prestiž antiky jakožto pouhého odkazu bez zjevné věcné souvislosti a její pojmání takřka jako statusového symbolu samozřejmě funguje i v dnešní době. Není však už tolik vázána na Řecko nebo konkrétní řeckou historickou událost, ale spíše na antickou kulturu obecně a na její typické prvky (všimněme si například, jak je antika spojována s představou luxusu v architektuře moderních nákupních center nebo podnikatelských vil, většinou v podobě architektonických prvků antického chrámu; viz Obrazová příloha 1). Rozdíl mezi Řeky a Římany se totiž oproti 19. století následkem postupného odlivu klasického vzdělání značně setřel.

### I.1.4 Obrazy ideální antiky

V předchozích dvou kapitolách jsme se zabývali stereotypním hodnocením Řecka a Říma v kultuře 19. století. Nyní se zaměříme na několik vybraných stereotypů a *loci communes*, které dokreslují obraz antiky, jak se s ním setkáme ve sledovaném období. Považujeme za důležité se o nich zmínit, neboť v diskurzu o antice (a někdy i mimo něj) se s nimi setkáme poměrně často; některé se staly součástí obecného povědomí a přežívají až do dnešní doby. V této kapitole se tedy soustředíme na nejrozšířenější stereotypy, pomocí nichž je budován dobový obraz antiky: zaměříme se na to, jak se objevuje v souvislosti s antikou motiv nebe a slunce, dále jak se hovoří o řeckém sochařství a jak se autoři vyrovnali s objevem polychromie a nakonec jakého využití dosáhne v českých zemích druhé poloviny 19. století řecká gymnastika.

Zároveň zde však musíme předem upozornit na zdánlivý rozpor: zatímco v případě obecného hodnocení se povahy řecké a římské kultury zásadně lišily a často byly pojímány v důsledném protikladu, v případě konkrétních stereotypů, majících základ zejména v antickém umění, tomu tak není. Obě antické kultury do značné míry splývají a nelze je od sebe tak jednoduše oddělit. Je to dáno tím, že evropská kultura nutně vnímá antické Řecko prostřednictvím Říma. V první řadě proto, že sama římská kultura přejala a osvojila si kulturu řeckou,<sup>21</sup> takže např. ve výtvarném umění ani pro odborníky není odlišení řecké a římské kultury zcela jednoznačné.<sup>22</sup> Renesance pak objevila a začala napodobovat antiku římskou a v této podobě ji evropská kultura znala.

<sup>21</sup> Srov. Putna: „Řím umožnil vznik Evropy tím, že k exkluzivním řeckým (a později židovským) hodnotám přidal tu svou, byť i jedinou: schopnost neustálé inkluzivity, kontinuity, translace, permanentního přejímání od starých a předávání novým. Řím je inkluzivita“ (PUTNA 2006, 5-6).

<sup>22</sup> Viz BAŽANT (v tisku).

Samotná řecká kultura byla tedy buď neuvědoměle vnímána skrze římskou, ať už skrze římské kopie řeckých soch, nebo prostřednictvím tzv. Grands Tours v 18. století.<sup>23</sup> V této kapitole budou tedy pojmy *antický* a *řecký* částečně zaměnitelné a také adjektiva řecký a římský budou leckdy splývat.

### Řecké nebe a slunce

„Dobrý vkus, který se šíří světem stále více, se začal vytvářet nejprve pod řeckým nebem“ (WINCKELMANN 1986, 265). Těmito slovy začíná Winckelmann svůj výklad o řeckém umění v *Myšlenkách o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství*. V této své prvotině položil základy k novému pojmání antického umění a záhy se jí proslavil. Když mluví o řeckém nebi, nechápe tento fenomén pouze geograficky, ale skutečně je přesvědčen, že za příčinou rozkvětu řeckého ducha stojí podnebí, tedy „mírné, nezkalené nebe [, které] utvářelo tělesnou stavbu Řeků“ (tamt., 266). K vlivu podnebí se pak Winckelmann vrací i ve svém stěžejním díle *Dějiny umění starověku*, kde vysvětluje, že díky klimatu vyváženému „mezi zimou a létem“ (tamt., 117) našla příroda v Řecku svůj střed.

Je samozřejmě pochopitelné, že pro Winckelmanna jakožto Němce má středomořské klima zvláštní přitažlivost. Této německé touhy po Jihu si povšimla už paní de Staël, když ve svém portrétu Winckelmanna píše o německé „lásce ke slunci a únavě Severem, která přivádí severní národy do jižních krajin,“<sup>24</sup> a něco velmi podobného prohlásí později Nietzsche.<sup>25</sup> Navíc Winckelmann nebyl prvním ani posledním Středoevropanem či Seveřanem, cestujícím na Jih za sluncem a mořem (viz např. katalog výstavy věnované středomořské inspiraci českých umělců *Cesta na Jih*; KROUTVOR a kol. 1999). Připomeňme ovšem, že nikdy nebyl v Řecku a že své představy čerpá spíše z literatury, z toho, co viděl v Itálii, a z ideálů, které si o antice vytvořil.

Winckelmannovy klimatologické argumenty o výjimečnosti řeckého ducha později rozvedl a dovedl k dokonalosti pozitivista Hippolyte Taine, pro něhož je prostředí jedním z určujících faktorů ovlivňujících umělecké dílo. Ve svém spise *Filozofie umění (Philosophie de l'art, 1882)*<sup>26</sup> poskytuje zevrubné popisy řecké krajiny, přičemž každý rys prostředí má podle něj vliv na způsob života, myšlení a uměleckou tvorbu: V Řecku panuje výborná teplota a vane tam příjemný mořský větrík, takže lid žije pod

<sup>23</sup> Jak tvrdí Putna, „milovníci antiky jezdili za ‚Řeckem‘ dlouho především do Itálie, do bývalého ‚Velkého Řecka‘, do ‚Řecka mimo Řecko‘“ (PUTNA 2006, 6).

<sup>24</sup> „[Winckelmann] se sentit attiré vers le midi avec ardeur; on retrouve encore souvent dans les imaginations allemandes quelques traces de cet amour du soleil, de cette fatigue du nord qui entraîne les peuples septentrionaux dans les contrées méridionales“ (STAËL 1813, 243).

<sup>25</sup> Ideální starověk, tedy jeho zidealizovaná představa, je podle Nietzscheho „možná jen nejkrásnějším květem germánské milostné touhy po jihu“ (NIETZSCHE 2005, 10).

<sup>26</sup> Původně se jedná o Tainovy přednášky na École des Beaux-Arts, část věnovaná Řecku vyšla samostatně roku 1869.

širým nebem a není zkřehlý a choulostivý (TAINÉ 1897, 327-328); chudá půda poskytuje pouze olivy, révu a ječmen, kterýžto způsob obživy nezatěžuje ducha, ale „zmenšuje požadavky břicha“ a povzbuzuje inteligenci (tam., 329-330); stejně tak blízkost moře a námořnictví způsobuje, že Řekové rychle chápou a jsou důvtipní (tam., 330-332); v krajině není nic obrovského a gigantického, ale vše má míru, stejně jako moře není zlověstné a nemá příliv, následkem čehož není lidský duch nepokojný, ale je zvyklý na určitost a přesnost (tam., 340-341); podobně jakost vzduchu a jeho průhlednost zvyšuje reliéf věcí (tam., 341) a sluneční jas přispívá k jasnému myšlení (tam., 342).

U Taina také pochopíme, že řeckou krajinu nelze jednoduše připodobnit k italské nebo obecně středomořské, ačkoli jejich klimatické a přírodní podmínky jsou v podstatě totožné. Je sice možné udělat si o ní představu podle pobřeží Středozevního moře v jižní Francii nebo u Neapole, jak píše Taine, „jedině jest třeba představit si nebe modřejší, vzduch průhlednější, tvary hor jasnější a harmoničtější“ (TAINÉ 1897, 350-351). Z tohoto a z dalších popisů je patrné, že řecké nebe je zcela specifický fenomén, a to zdaleka ne atmosférický, ale v první řadě kulturní.

V českém prostředí byl ovlivněn Tainem zvláště Miroslav Tyrš. U něj se setkáme s popisy řecké krajiny např. v popisu starověké Olympie v již zmiňovaném *Hodu olympickém*: „A všecken tento oslňující lesk mramoru a kovu ostíněn štíhlými palmami a lindami bělostnými, uprostřed platán a oliv [...] bujně vzrostlých a temným zelením svým nejkrasší krásy této pozadí a obrubu tvořících! A veškerý tento okres kolkolem ověnčen krajinou čarokrásnou, [...] v ráj proměněnou, v ráj, jenž Olympii co největší drahokam Helady jímá v sebe! A nad ním pak ta jasná tmavomodrá obloha helénská – bylť to obraz, jenž sobě rovného nenašel a nenajde po světě veškerém“ (TYRŠ 1968, 18). U Tyrše nalezneme více podobně fascinovaných popisů řecké krajiny, např. vyhlídky z Parthenonu, který sám nikdy nenavštívil.<sup>27</sup> Stejně jako u Winckelmanna také Tyršův obraz antiky je uměle vybudovaná utopie, utvořená na základě jeho italských zážitků a vyčtená z literatury. Podobné popisy se totiž v druhé polovině 19. století opakují v nesčetných obměnách v různých žánrech, včetně cestopisů.<sup>28</sup> Dokonce i u cestovatelů jsou si navzájem podobné a plně opakujících se frází, jak píše Stehlíková, neboť cestovatelé podle ní „více čtou, než vidí“ (STEHLÍKOVÁ 1994, 277). Pak není překvapivé, že se postupně utvořilo něco, co můžeme nazvat topos antické krajiny.

Dodejme, že topos řeckého nebe a antické krajiny přežívá dodnes a že mu podléhají i současní autoři. Takřka všechny atributy antické krajiny například zopakoval

<sup>27</sup> Tyrš ve svém líčení krás Parthenonu stočí „opojený hled u vyhlídku na posvátnou půdu attickou, na modravé ostrovy, na třpytné moře, k němuž se azurový blankyt řecký sklání“ (TYRŠ 1934, 117).

<sup>28</sup> Tak například Julius Zeyer píše čtyři roky před svou cestou do Řecka: „Sním stále o pobytu v Athénách [...]. Nevím, je-li to blízkost toho azurného, nikdy nespícího moře [...], nebo fialkami vonící dech jara [...]. Láká mne to tam mezi ty háje a stráně a modré zálivy a drahokamům podobné ostrovy [...]“ (cit. podle VOBORNÍK 1907, 170).

v úvodu ke svým populárně-naučným dějinám antického Řecka, nazvaných *Řecký zázrak* (1972), Vojtěch Zamarovský.<sup>29</sup> Také název Putnovy knihy o druhém životě antiky v evropské kultuře *Řecké nebe nad námi* jistě není jen variací na Immanuela Kanta, ale i vědomým odkazem na tento stereotyp. Také v něm se zrcadlí „vznešenost – a směšnost v našem vztahu k antice“ (PUTNA 2006, 5).

Tainův obraz přírodních podmínek Řecka a jejich působení na starověkou populaci a popisy Tyršovy vyvolávají dojem idylické nebo bukolické krajiny, jejíž obyvatelé se věnují pěstování umění, poezie a jiným ušlechtilým činnostem. Jistě není náhodou, že idealizovaná krajina řecké Arkádie sloužila dlouho evropské kultuře jako vzor pro bezstarostný život pastýřů v půvabné přírodní scenérii. Zdá se tedy, jako by tato antická řecká krajina byla obměnou zažitého kulturního modelu Arkádie<sup>30</sup> a toposu „líbezného místa“ (*locus amoenus*). E. R. Curtius definuje jako minimální výpravu tohoto rétoricko-poetického prostředku jeden nebo více stromů, louku a pramen nebo potůček (k nim může přibýt zpěv ptáků a květiny – CURTIUS 1998, 215). Oproti těmto rysům „líbezného místa“, které uvádí Curtius, můžeme definovat jako ustálené atributy řecké krajiny jasné modré nebe, moře, případně zářící slunce, jak jsme se s nimi setkali v popisech výše. K tomu mohou přistoupit fakultativní elementy jako vzrostlé stromy a příjemný větřík.

Vedle tohoto „idylického“ diskurzu soustřeďujícího se na konkrétní prvky krajiny, za jehož představitele jsme zvolili Taina a Tyrše, se však setkáme i s jiným typem diskurzu. Ten pojímá tyto prvky obrazně a symbolicky a hlavní roli v něm hraje motiv antického slunce s přeneseným významem světla a záře. Jako reprezentanta této druhé linie, řekněme „symbolické“, jmenujme anglického estetika Waltera Patera, předchůdce a mluvčího parnasistních a symbolistních tendencí v umění. Paterův esej o Winckelmannovi vznikl v roce 1867 a Pater ho později připojil jako závěrečnou kapitolu do své *Renesance (The Renaissance, 1873)*, neboť Winckelmann byl pro něj jejím „posledním plodem“ (PATER 1913, 5). Ve svém eseji cituje Pater zde zmíněnou paní de Staël, její „žhavý pud na jih“ a lásku ke slunci (tamt., 114). Pro Patera ovšem toto slunce už znamená přeneseně světlo: „Helénism [...] jest zejména principem intelektuálního světla“ (tamt., 121). Toto symbolické světlo antiky přitom může na sebe vzít i podobu ohně: „v renesanci, uprostřed zmraženého světa, vyrazil ze země zdušený oheň starověkého umění“ (tamt., 117). Tyto metafory antického světla a ohně už nepředstavují pouhý

<sup>29</sup> „Do slunné Helady nás vede tato kniha. [...] Je to země uprostřed třpytivých moří posetých tisíci ostrovy, velehory se v ní střídají s rozlehlými pláněmi a rušné přístavy s tichými vesničkami. Rostou v ní palmy a sosny a platany, do modrého nebe ční sloupky mramorových chrámů, ve stínu jejich hájí dřímají tisíciletí“ (ZAMAROVSKÝ 2000, 9).

<sup>30</sup> Mýtickou Arkádii zde nezmiňujeme náhodou: motto Goethovy *Italské cesty* je „Anch'io in Arcadia!“; ve stejné funkci se Arkádie objevuje v Paterově eseji Winckelmann („Et ego in Arcadia fui“ – PATER 1913, 113). Také na těchto příkladech je dobře vidět, jak Řecko splývá s Římem či Itálií.



pasivní vliv antického nebe a prostředí, jak jsme to viděli výše u Winckelmanna nebo Taina, ale naopak podtrhují aktivní intelektuální a duchovní vyzářování do okolí včetně toho, že tato radiace přežívá v čase a může působit v různých dobách.

Řecké nebo obecně antické slunce v obrazném významu světla, záře, tepla a pozitivního ovlivňování je pak zdaleka nejčastějším atributem antiky ve sledovaném období. Setkáme se s ním například v názvu Macharovy sbírky *V záři helénského slunce* (1906) i v jeho poezii, přičemž proti tomuto slunci klade Machar jako významotvornou opozici noc a tmu v podobě křesťanství (viz kapitolu III.3). Motivy jasu a slunce jsou také nejčastějšími atributy antiky u Vrchlického (viz kapitolu III.1). Obrazy slunce a jeho obměny pak doslova hypertrofují v recenzích obou básníků; např. nadšený F. X. Šalda píše o Macharově sbírce *1893-1896*: „jaký vlašný, vonný vzduch lije se z této antiky, jaké slunce, bílé, z klidu a slávy kované slunce, hoří nad touto antikou! Takové antiky jsme posud neměli“ (ŠALDA 1950, 113). Také Vrchlického jednoaktovka *V sudu Diogenově* (1883) vyvolala u recenzentů celou vlnu příměrů o helénském jasu (viz kapitolu II.1), ale nejdále šel se svým kombinovaným přirovnáním jeho životopisec Borecký; podle něho je komedie rozkošně provedený nápad: „jakoby žhavý západ Helady zlatil plnou hlavici korintského sloupu“ (BORECKÝ 1906, 64).

Viděli jsme, že řecká či antická krajina je ve sledovaném období popisována pomocí repertoáru hotových a ustálených motivů, mezi nimiž v první řadě stojí nebe a slunce nebo světlo obecně. To jsou charakteristické atributy antiky, zvláště řecké, které často nelze od diskurzu o antice oddělit. Viděli jsme také, že mohou plnit zcela rozdílné funkce, od obrazných a symbolických významů určujících směřování díla, až po vyprázdněná klišé. Později uvidíme, že recepce antiky se bez nich neobejde, a jejich uplatnění budeme nalézat v rozmanitých žánrech.

### **Antická socha**

Winckelmannovy estetické názory byly založeny takřka výhradně na řeckém sochařství.<sup>31</sup> Je to jistě dáno jednak mírou jeho dostupnosti: zatímco z řeckého malířství se dochovaly jen zlomky a fragmenty architektury byly dostupné pouze in situ, řecké sochy se v římských kopiích nalézaly v italských a později i evropských muzeích a soukromých sbírkách. Na druhé straně však důraz na plastiku zapadal do Winckelmannova estetického systému i ideově a byl v souladu s jeho despektem vůči vyumělkovanosti barokního a rokokového umění (bujícímu v jeho drážďanském působišti) a snahou obnovit čistotu linií. To mělo za následek, že řecká socha se stala jakýmsi symbolem řeckého či antického umění obecně.

<sup>31</sup> Srov. STROMŠÍK 1986, 22.

Důkladné zdůvodnění výjimečnosti řeckého sochařství nalezneme opět u Taina, přičemž Taine rozvíjí Winckelmannovy argumenty z *Myšlenek o napodobování*. Podle Taina „nikdy jindy nebylo viděti takový rozkvět sochařství, takovou hojnost květů, květů tak dokonalých“, přičemž „všecky vrstvy půdy lidské, zařízení, mravy, myšlenky, přispívaly k jeho živení“ (TAINÉ 1897, 67-68). Těmito vrstvami a zařízeními má Taine na mysli základní rysy řecké civilizace: vojenství, nutné k obraně řeckých městských států, vedlo k pěstování a rozvoji gymnastiky, při níž Řekové pro usnadnění pohybu cvičili nahí. Podle Taina „jejich velké národní slavnosti, olympské, pythické a nemejské hry byly výstavou a triumfem nahého těla“ (tamt., 63). Nahé, zdravé tělo se proto stalo ideálem řecké krásy, neboť Řekové měli mnoho příležitostí k jeho pozorování a k třibení svých estetických názorů („v lázni, na cvičištích, při posvátných tancích, při veřejných hrách“; tamt., 66).

V české kultuře je o dokonalosti řeckého sochařství přesvědčen estetik Josef Durdík (viz kapitolu I.1.1). O Tyršově zájmu o řeckou plastiku není třeba se zmiňovat,<sup>32</sup> stačí připomenout jeho populárně naučnou studii Phidias, Myron, Polyklet (tj. Feidias, Myron, Polykleitos; vyd. poprvé v *Lumíru* 1879) a kandidátskou monografii na post profesora klasické archeologie *Laokoon, dílo doby římské* (1873).<sup>33</sup> Tyrš ani Durdík nepochybují o univerzálnosti a věčné platnosti klasického estetického kánonu, neboť Řekové si prý postupně uvědomili „veškeré zákony krásy pro věky platné“ (TYRŠ 1934, 113). Z adorace řeckého sochařství v dobovém diskurzu pak vyplývá, že kdykoli je řeč o antice, objeví se většinou příměr ke krásné či dokonalé řecké soše, a na druhou stranu když je řeč o kráse, objeví se často odkaz na antickou sochu. Krása, dokonalost, antika a socha jako by tvořily jeden sémantický celek, jehož prvky jsou mezi sebou vzájemně kombinovatelné.

Už Winckelmann podle paní de Staël „studuje fyziognomii řecké sochy, jako by to byla živá bytost.“<sup>34</sup> Opačný postup, při němž je člověk popisován jako socha, ukázal zase Walter Pater, když popisuje Goethův vztah k Winckelmannovi a používá k tomu metafory sochy: Pro Goetha znamená prý Winckelmann „rovnováhu, jednotu se sebou samým, dokonalou řeckou plastiku“ (PATER 1913, 144).<sup>35</sup> Srovnání s řeckými sochami se však nabízí zvláště u antických autorů samotných, jako to učinil opět Winckelmann.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Srov. Masaryk o Tyršovi: „Vždycky, když mluvil, jako by měl před sebou antickou sochu“ (JANDÁSEK 1934, 113-114).

<sup>33</sup> Tyrš se stal profesorem klasické archeologie až po rozdělení Karlo-Ferdinandovy univerzity v roce 1883, a to pouze mimořádným.

<sup>34</sup> „[Winckelmann] étudie la physionomie d'une statue comme celle d'un être vivant“ (STAËL 1813, 246).

<sup>35</sup> Upozorňuje na to PUTNA 2005, 24.

<sup>36</sup> Winckelmann přirovnává Aischyla k sochaři Ageladovi (tj. Hagelaidovi) z konce 6. století př. Kr. a Sofokla k Polykleitovi a Feidiovi (WINCKELMANN 1986, 213-214). Viz také HUMBERT-MOUGIN 2003, 142.

Dokonale jich využil francouzský esejista a kritik Paul de Saint-Victor, autor vlivných portrétů největších osobností světového divadla *Dvě masky* (*Les Deux masques*, 1880-1884),<sup>37</sup> jenž byl znám i čtenářům časopisu *Lumír*.<sup>38</sup> Saint-Victor charakterizuje řecké tragiky Aischyla a Sofokla pomocí přirovnání ke konkrétním epochám řeckého sochařství: Aischylos je podle něj „jako kolos mezi sochami [...], pochmurný a kusý, drsný“ (SAINT-VICTOR 1880, 419), přičemž je čtenář vyzván, aby si představil „sochaře eginského, tesajícího drsně archaistické figury bohů na fris [tj. vlys<sup>39</sup>]chrámu“ (tamt.). Sofokles pro něj naopak evidentně představuje sochu z klasického období, neboť je „harmonickým pravidlem“ attického génia, „zrovna jako Polykletův Doryfor byl vzorem nejhezčích proporcí lidského těla“ (oba cit. SAINT-VICTOR 1882, 294).

Tato a podobná přirovnání se natolik vžila, že nalezneme i v běžném jazyce spojení jako *antické rysy*, *antická tvář* či *antický nos*. Dnes bychom je nazvali prostě řeckými, ale v době, o níž je řeč, v sobě vždy mají navíc ještě význam krásy či ušlechtilosti. Tak může Nerudův vypravěč v povídce *Kassandra* (*Arabesky*, 1864) popsat krásnou dívku, kterou potkal ve vlaku, slovy „hlava celá, tvaru neobyčejně něžného, měla do sebe ráz úplně antický“ (NERUDA 1941, 132);<sup>40</sup> helénský nos má už Kollárova Slávy dcera Mína (KOLLÁR 2014, 51; sonet 68). A stejně tak Machar později zesměšní tuto představu o vznešené a nedostižné krasavici v básni *Antická kráska* (*Bez názvu*, 1889), když ji v pointě nechá zhltnout „tré párků s křenem“ a pak jít klidně na *Carmen* (viz Textová příloha 3). Machar se zde vysmívá snad všem stránkám tohoto stereotypu; jeho pointa má o to ironičtější vyznění, že jeho kráska s antickým jménem Helena má všechny rysy dokonalé a tak často adorované antické sochy: antický nos, „rysy hrdé hlavy“, „bílou, vážnou líc“ a navíc není přístupna žádnému lidskému citu, „jenž by ji jal tak mramornou“ (MACHAR 1889, 109-110) – až na ty párky.

Jestliže hlavním rysem antické sochy, jak se uplatňuje v dobovém diskurzu, je krása a dokonalost, pak druhým aspektem je klid, necitelnost a nevznětlivost (pojímané pozitivně i negativně), jak jsme viděli v ironickém modu právě u Machara. Jeho základ najdeme opět u Winckelmana, když píše o sochách, přičemž tato pasáž rozvíjí jeho proslulou definici řeckého sochařství (tj. „ušlechtilá prostota a klidná vznešenost“): „Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsnil, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše“ (WINCKELMANN 1986, 273).

<sup>37</sup> O obrovském vlivu Saint-Victora viz podrobněji HUMBERT-MOUGIN 2003, 123-124.

<sup>38</sup> Tři ukázky z jeho knihy *Dvě masky* (pod názvy *Aischylos*, *Sofokles a Athény* a *Shakespeare*) vyšly v *Lumíru* 1880, 1882 a 1884 v překladu Jaroslava Vrchlického a jeho bratra Bedřicha Frída.

<sup>39</sup> Dodejme k tomu, že výzdoba chrámu v Aigině je příkladem pozdně archaického řeckého sochařství. Nejedná se ovšem o vlys, ale o štít; omyl autora může být dán tehdejšími stavem bádání.

<sup>40</sup> Srov. ideální ženu, která se objevuje ve Vrchlického *Twardowském*: „jak socha antická je její tělo“ (VRCHLICKÝ 1956, 255).

Tíhnutí k vyrovnanosti a uměřenosti u Winckelmanna je jak známo logickým důsledkem jeho despektu k přebujelosti baroka a rokoka, jak jsme zmínili výše.

Tato představa, blízká klasicizujícím uměleckým směrům, se pak mohla v 19. století podílet jednak na konceptu parnasistní *impassibilité*,<sup>41</sup> jednak na tíhnutí k estetickému formalismu: srov. např. pojetí řecké sochy jako „ryzí formy“ u Waltera Patera (PATER 1913, 134). Opět se s ní však můžeme setkat i v běžném jazyku a v přenesených, zautomatizovaných použitích, např. v osobní korespondenci Machara Vrchlickému: „dívej se s klidem antické sochy na všecko“ (PRAŽÁK 1955, 327).<sup>42</sup> Vidíme tedy, že se zde uplatňují všechny významy, které antická socha může evokovat, a zejména kulturní nánosy, které postupem času absorbovala. K takovému pojmání antické sochy jistě přispívala i představa bílého mramoru, i když se později ukázala jako mylná.

### **Antika bílá, nebo barevná?**

Až zhruba do poloviny 19. století žila evropská kultura v přesvědčení, že antické sochy a chrámy byly mramorově bílé. Jako čistě bílé (nebo alespoň jednobarevné) je vnímal Winckelmann,<sup>43</sup> Goethe i jejich následovníci a toto vnímání bylo ve shodě se zdůrazňováním jednoduchých, ušlechtilých linií. Bílá barva v evropské kultuře tradičně evokuje čistotu a vznešenost, takže jejich obraz antiky byl dokonale konzistentní. Tak to vidíme na neoklasicistní architektuře a sochařství, které jsou Winckelmannem silně ovlivněny a které doslova září bělostnou čistotou – připomeňme vybrané neoklasicistní stavby inspirované antickou architekturou a sochy Antonia Canovy a Bertela Thorvaldsena (viz Obrazová příloha 2 a 3).

Druhým důvodem, který dlouho bránil vidět antické sochy jinak než bíle (vedle neoklasicistních budov rozestých po celé Evropě i v zámoří), byla rozšířenost sádrových odlitků. Ty ve sbírkách milovníků umění nahrazovaly špatně dostupné originály. Bílé sádrové odlitky antických soch byly pořizovány už od dob Winckelmannových, v 19. století se podle nich kreslilo na malířských akademiích a ilustrovala se jimi výuka na gymnáziích.<sup>44</sup> Sádra v sobě však měla vždycky něco neživotného a už Tyrš věděl, že „nejlepší sochy antické nejvíce v sádrovém odlitku trátí“ (TYRŠ 1934, 120). Jistě má

<sup>41</sup> Srov. s tím důraz na řeckou plastiku u Théophile Gautiera (WHYTE 1989).

<sup>42</sup> Podobně Vrchlický v básni Epištola příteli: „Čím obci byl jsi, budeš navždycky, / to nezničí víc zloba doby této, / klid zachovati hled' v tom antický“ (VRCHLICKÝ 1963, 310).

<sup>43</sup> Srov. Winckelmann o mramoru řeckých soch: „[...] čím jemnější zrno, tím dokonalejší mramor; vyskytnou se dokonce sochy, jejichž mramor jako by byl ulit z mléčné masy nebo těsta, bez zjevných zrnků: tento je bezpochyby nejkrásnější“ (WINCKELMANN 1986, 174).

<sup>44</sup> Významnou sbírku sádrových odlitků shromáždil např. Winckelmannův současník Rafael Mengs v Drážďanech, v českých zemích vlastnili rozsáhlou sbírku Nosticové nebo Královská vlastenecká společnost přátel umění (KROUTVOR a kol. 1999, 28). Dnes jsou zbytky českých sbírek majetkem Univerzity Karlovy a jsou umístěny v Galerii antického umění v Hostinném.

pravdu Kroutvor, když tvrdí, že sádrové odlitky „zkreslí pohled na antiku na celá dlouhá léta“ (KROUTVOR a kol. 1999, 27).<sup>45</sup>

Během prvních dvou desetiletí 19. století objevili různí architekti a archeologové nezávisle na sobě na antických stavbách stopy barev. Mezi nejznámější patřil francouzský architekt německého původu Jacques Ignace Hittorff, k jehož náhledu se později připojil např. německý architekt Gottfried Semper (autor drážďanské opery nebo vídeňského Burgtheatru).<sup>46</sup> Po prvních publikacích a veřejných prezentacích objevu polychromie antické architektury následovaly živé debaty. Rekonstrukce jednotlivých autorů se lišily v míře barevnosti a sytosti barev, z pohledu dnešního stavu bádání však s barvou stále ještě pracovaly opatrně (viz Obrazová příloha 4).<sup>47</sup> V každém případě kolem roku 1850 již o polychromii antického sochařství a architektury nemohlo být pochyb.

Těžko si dnes umíme představit, jaký byl objev polychromie antického sochařství šok pro tehdejší kulturu. Domyšleno do důsledků mohlo by to znamenat, že evropský kánon krásy počínaje renesancí je založen na omylu. Faktem však je, že nový objev nebyl obecně a do důsledků přijat a většina autorů i umělců se ho snažila různými způsoby ignorovat a obejít. Kultura 19. století tedy už o antické polychromii *věděla*, ale stále ještě ji nechtěla *vidět*. Je zajímavé pozorovat, jak se s ní vyrovnávají námi sledovaní autoři.

Představa čisté formy u Waltera Patera, o níž jsme se zmínili výše v souvislosti se sochou, souvisí zejména s absencí barvy. Pokud Pater musí přiznat řeckým sochám barevnost, omezuje ji na starší umění, založené podle něj na konvenci a udržující se „hlavně jako náboženská tradice“ (PATER 1913, 134). Avšak „později“ (můžeme se dohadovat, že tím Pater myslí klasické období, tradičně nejvýše ceněné), když se prý sochařství osamostatnilo od podřízenosti architektuře a „vrhlo se na ryzí formu“ (tamt.), oprostilo se od pomocných prostředků: „Žádný úd lidského těla není v něm význačnější zbytku; oko jest široké a bez zornic;<sup>48</sup> rty a čelo jsou sotva význačnější než ruce, prsa a nohy. [...] A více získává než ztrácí tímto omezením na své nejvlastnější a odlišující prostředky; odhaluje muže v klidu jeho neměnných vlastností. Ono bílé světlo, očištěné od zlých, krvavých skvrn činnosti a vášně, zjevuje nikoli to, co jest v člověku náhodno, nýbrž jeho pokojné božství v opaku k neklidným životním náhodám“ (tamt., 134-135).

V podobném duchu píše o řeckém sochařství Taine, který si navíc neodpustí winckelmannovskou reminiscenci: podle něj dává „vyniknouti formě abstraktní a čisté, a

<sup>45</sup> Srov. PUTNA (2005, 41): „Slovo *sádra* [...] dnes slouží jako hanlivé označení všeho neživotného a pseudoantického.“

<sup>46</sup> Viz např. BAŽANT 2013, 17; EBBINGHAUS 2007.

<sup>47</sup> Podle Pastoureaux byly barvy rekonstrukcí v 19. století „často příliš bledé nebo světlé, než aby dokázaly zprostředkovat přesnou představu o agresivitě barev, vyzařující z malovaných staveb a soch“ (PASTOUREAU 2013, 25).

<sup>48</sup> V Paterově době už se ovšem vědělo, že oči antických soch byly vykládány sklem, drahými kameny a jinými materiály, aby působily realisticky.

dává zaskvěti se [...] *nehybné bělosti klidných a vznešených obrazů*“ (TAINÉ 1897, 67; zdůraznila DČ). Když však Taine velebí dokonalost řeckého umění na příkladu Parthenonu, zmiňuje kromě mnoha jiných předností i rozmanitost polychromie (tam., 362). Barvy a odstíny si představuje podobně sladěné jako v Pompejích, čímž vzniká podle něj dojem „upřímné a zdravé veselosti jižní“ (tam., 365). Zdá se tedy, že Taine přijal objev polychromie pouze v případě architektury.

Je obtížné zjistit, kdo a kdy u nás poprvé informoval o objevu polychromie antického umění. Hostinský ve svém článku Slovo o krasovědě (tj. estetice, 1877) už s ní pracuje jako se známou věcí. Ve své obhajobě estetiky jako samostatného oboru Hostinský zároveň estetikům vytýká zatvrzelé lpění na některých stereotypech, např. že věnují více pozornosti řeckému a římskému umění na úkor jiným.<sup>49</sup> Zaslepený vztah estetiků k antickému umění ukazuje Hostinský právě na polychromii: „Poučným příkladem je otázka polychromie klasického umění. Náhledu, že staří Řekové barvili své stavby a sochy, opírali se nejrozhodněji estetikové [...], i pokládalo se to přímo za uražení veličenstva helénského génia uměleckého přisuzovati mu podobné ‚barbarství‘ “ (HOSTINSKÝ 1974, 60). Toto své tvrzení Hostinský rozvíjí v článku Proti některým předsudkům o umění starověkém, který byl rovněž určen běžným čtenářům, nikoli odborníkům (vyšel v *Květech* roku 1879). Zde přidává další argumenty a seznamuje veřejnost s tím, co se doposud zjistilo. Upozorňuje na to, že současník vidí bez barvy z antických soch jen „vybledlé umrlčí kosti antického umění“, jako mrtvoly, „z jejichž tváří však uprchnul půvabný ruměnc“ (HOSTINSKÝ 1879, 201). Hostinskému je nutno přiznat mimořádný přehled a nepředpojatost, ačkoli mezi řádky lze vyčíst obavu ohledně míry realismu polychromovaných soch. O konkrétním provedení polychromie pak ani on nepochybuje, že bylo „dozajista vždy dokonale harmonicky, nikdy křiklavě barveno“ (tam., 202, cit. upraven).

Také Tyrš ve své zprávě o polychromii parthenonského vlysu pracuje s barvením antických soch jako s nevyvratitelným faktem, dodává však, že proti němu „umělecký cit náš jaksi vzpouzeti se nepřestává“ (TYRŠ 1934, 143). Tyrš zde informuje o různých pokusech rekonstruovat polychromii parthenonského vlysu, přičemž některé varianty byly zavrženy jako nepříznivé a ničící „nejušlechtilejší účinek plastický“ (tam.). O posledním pokusu<sup>50</sup> však může Tyrš se znatelnou úlevou napsat, že „žádný účinek příkrý a naturalistický tím nepovstal a slohová povaha plastického díla tím v ušlechtilosti své újmy neutrpěla“ (tam.). U Tyrše tedy v ještě větší míře vidíme prosvítat obavu, že by

<sup>49</sup> „Jenom Řekové a Římané mají privilej býti vzoru vkusu uměleckého, mezi nimi a ostatními národy rozvírá se hluboká, široká propast, již netroufá si estetika překročiti“ (HOSTINSKÝ 1974, 60). To je v jeho době velmi pravdivý a odvážný názor a jeho čtenář by si mohl snadno utvořit analogii s náplní gymnaziálního učiva (viz kapitolu I.2).

<sup>50</sup> Sochař Cauer prý po neúspěšných pokusech navrhl omalovat postavy zlatým podkladem a barvami málo kryjícími; tímto způsobem „kontrasty jejich mírní a je navzájem harmonizuje“ (TYRŠ 1934, 143).

polychromie mohla zcela narušit zavedenou formalistní a antirealistickou představu o řeckém sochařství. Z Tyršova popisu průběhu rekonstrukce vyplývá, že za nejlepší je považována ta varianta, která co nejvíce odpovídá současné představě o antické ušlechtilosti a harmonii.

Za předpokladu, že všichni tito autoři měli zhruba stejnou příležitost sledovat dobový vývoj bádání v otázce antické polychromie, můžeme zobecnit různé strategie, jak s tímto faktem pracují: Mohou ji vytěsnit do jiného období řeckého umění, kde je snesitelná a odůvodnitelná (Pater), nebo ji omezit jen na architekturu (Taine). Aby svůj obraz vyvážili, mohou do svých popisů jako kompenzaci přidat motiv bělosti a světla (Pater, Taine). (Dodejme, že velmi podobně s polychromií řeckého umění pracuje viktoriánský malíř Alma-Tadema: na svém obraze *Feidias ukazující přátelům parthenonský vlys* (1868) dává jasně najevo, že o polychromii ví, ale do svých ostatních obrazů z antického soukromého života pokud možno „propašuje“ zářící bělostný mramor [viz Obrazová příloha 5]. Alma-Tadema chce tedy na jedné straně vypadat jako vzdělanec, ale na druhé straně ví, co si jeho publikum žádá.) Pokud ovšem musejí autoři přiznat antice barevnost, neopomenou navzdory své nelibosti (Tyrš) zdůraznit, že výsledný dojem byl v každém případě dokonale harmonický a ušlechtilý (Hostinský, Tyrš).

Bílý mramor jako znak už však antice zůstal – možná i proto, že byl v souladu s pojetím chladné antické krásy i s představou antického „světla“. Navzdory archeologickým objevům a více či méně věrohodným rekonstrukcím se v obecném povědomí i v umění bílá barva držela antiky ještě dlouho, setkáme se sní např. ve Vrchlického sbírce *Napadlo rosy* (1896), kde čteme „vlys chrámu řeckého, jak lilie květ bílý“ (VRCHLICKÝ 1960a, 290).<sup>51</sup> Polychromii antického sochařství a architektury nevzala západní kultura zcela na vědomí dodnes, jak o tom svědčí reakce na poslední objevy barev na sochách pomocí moderní techniky.<sup>52</sup>

### **Řecká gymnastika a český Sokol**

Jak jsme se už zmínili výše, nadšení 19. století pro řecké sochařství úzce souviselo s řeckou gymnastikou. Hry a závody byly u Řeků těsně spjaty s náboženstvím a kultem a zároveň byla tělesná výchova mládeže nezbytnou průpravou pro vojenskou službu. Pro Winckelmanna jsou nazí cvičenci v gymnáziích a při slavnostech důležitým

<sup>51</sup> Podobně píše Vrchlický o řecké soše: „Kdys vtělil se bůh v čistý mramor řecký / a pozděj v tělo ženy“ (VRCHLICKÝ 1949a, 173).

<sup>52</sup> Srov. kurátorka putovní výstavy *Gods in Color*: “I knew, of course, that Greek and Roman sculpture was once painted, [...] but there is a big difference between this abstract notion and actually attempting to imagine what the sculptures might have looked like” (REED 2007). V této recenzi výstavy se také dočteme o reakcích v Evropě: „Athenians in long lines were fascinated and shocked. In Hamburg [...] some museum-goers proclaimed that Classical art was now dead for them“ (tamt.). Viz také katalog výstavy (BRINKMANN a WÜNSCHE 2004).

předpokladem rozvoje řeckého sochařství a řeckého smyslu pro krásu vůbec. Tělesná cvičení jsou pak vedle mírného nebe hlavním faktorem utvářejícím tělesnou stavbu Řeků: „Těla nabývala díky těmto cvičením velkých a mužných kontur, výrazných a bez zbytečného tuku, takových, jež řečtí mistři propůjčovali svým sochám“ (WINCKELMANN 1986, 267).

V návaznosti na Winckelmanna je pak v 19. století věnována řecké gymnastice velká pozornost a výklady o řecké kultuře se většinou bez zevrubného popisu řeckých her neobejdou: samostatnou kapitolu jim věnuje Hippolyte Taine ve *Filozofii umění*, z českých pojednání jmenujme např. Cumpfeho nebo Lacinu.<sup>53</sup> V průběhu 19. století pak tento zájem přirozeně zvyšují právě probíhající archeologické vykopávky v Olympii, místě nejznámějších řeckých her.

Objevení řecké gymnastiky v novověku obecně však souvisí i s tím, jak různí reformátoři, filozofové a pedagogové začali poukazovat na důležitost pohybu a tělocviku pro výchovu a zdraví člověka (např. J. Locke, J. B. Basedow, J. Ch. F. Guts Muths).<sup>54</sup> Tito autoři se pak vraceli mimo jiné i k řecké gymnastice, přičemž přejali a začali hojně používat bez ohledu na původní kontext heslo z Juvenala „v zdravém těle zdravý duch“<sup>55</sup> a obnovili řecký pojem kalokagathia. Některé tělocvičné soustavy se však proti řecké gymnastice vymezovaly nebo kladly důraz (vzhledem k aktuální vojensko-politické situaci) spíše na brannou a vojenskou funkci tělesné výchovy – mezi nimi zvláště Friedrich Ludwig Jahn, zakladatel nacionalisticky zaměřeného turnerského hnutí v Německu.<sup>56</sup> Německé turnerské spolky se pak staly vzorem pro český Sokol.

Tělovýchovná organizace Sokol byla založena Miroslavem Tyršem a Jindřichem Fügnerem v roce 1862, tedy v době, kdy po pádu tzv. Bachova absolutismu začal v českých zemích vzkvétat spolkový život. Od začátku šedesátých let tato zájmová a profesní sdružení v podstatě suplovala tehdy zakázanou politickou aktivitu a byla střediskem vlasteneckého ruchu. Myšlenkou a programem Sokola však nebyla jen tělesná cvičení s vlasteneckým obsahem, ale široce pojatý ideál harmonického rozvoje tělesné, duševní i mravní stránky osobnosti s důrazem na spojení individuálních kvalit

<sup>53</sup> Viz CUMPFÉ [1890], 116-117, 271-298; LACINA 1899, 390-398.

<sup>54</sup> Viz KÖSSL a kol. 1998, 40-45. Guts Muthův výchovný ústav Philantropium, kde byla pěstována tělesná výchova po vzoru starých Řeků, vznikl v Dessau roku 1774 přímo pod Winckelmannovým vlivem.

<sup>55</sup> Citát je z Juvenalovy satiry 10, 356 o zvrácenosti lidských přání; její vyznění je v duchu stoické moudrosti spokojení se s málem. Srov. poznámku překladatele k českému vydání Juvenala: „tělovýchovné organizace [...] dávají slovům ‚mens sana in corpore sano‘, vytrženým ze spojitosti, nesprávný smysl, jako by tělesná zdatnost byla přímo podmínkou duševního zdraví“ (IUVENALIS 1972, 256).

<sup>56</sup> Viz KÖSSL a kol. 1998, 46-48; LUDVÍKOVSKÝ 1923, 22-23.



s národním kolektivem. Sokol byl tak syntézou německého turnerství,<sup>57</sup> českého vlastenectví a řecké kalokagathie, jak ji chápalo 19. století.

Ideálem Tyršovým byl člověk krásný tělesně,<sup>58</sup> duševně i mravně; a vzor takového člověka našel ve starém Řecku. V sokolských projevech a pojednáních Tyrš vyzdvihuje nejen sportovní i duševní zdatnosti starých Řeků, ale zejména klade důraz na jejich vlastenectví a odhodlání obětovat se pro celek. Tak v patetickém závěru *Hodu olympického* uvádí vlastenectví Řeků za vzor pro současnost: „Poznavše životní zdroje, z nichž prýštila se ladnost a jarost, zdatnost a sláva helénská, budiž to podnětem a ostnem získati vlastnímu národu podobných pramenů kořání, ojaření a oslavení jeho. Plný, volný a rovný vývoj veškerých sil lidských staniž se rovněž heslem a záměrem naším, rovněž i nám budiž oslavení vlasti a národa na veškerém poli činnosti lidské vznešeným účelem vývoje toho“ (TYRŠ 1968, 51). O Tyršově aktualizaci bitvy u Thermopyl na prvním sokolském sletu jsme se již zmínili v kapitole Řekové a Čechové. Není třeba zdůrazňovat, že Tyršovo pojetí řeckého vlastenectví je značně anachronické a že Tyrš přičítá Řekům představu založenou na nacionalismech 19. století.<sup>59</sup>

Tyršův důraz na kolektivitu je zřejmý i z toho, že při veřejných cvičeních a sletech dává vždy přednost projevům kolektivistickým před individuálním cvičením, jako je atletika nebo zápas, jak upozorňuje STEHLÍKOVÁ (1985, 163). Kromě této výjimky sledoval sokolský program vzor řecké gymnastiky poměrně věrně a veřejnými projevy se hlásil k řeckým olympijským hrám. Eva Stehlíková vidí možný původ sokolského reje (předchůdce pozdějších sletů a spartakiád) v pohybech řeckého chóru (tamt., 164). Stejně tak jubilejní slavnost pražského Sokola a po ní i další sokolské slety podle ní v podstatě kopírovaly svým průběhem i symbolickými rituály starořecké olympijské hry, jak je popisuje Tyrš v *Hodu olympickém*: podobně jako řecké olympijské hry i slet „počíná slavnostním průvodem (průvod z pražské techniky na Střelecký ostrov), následuje obětování bohům, event. héroům (kladení věnců u Fügnerova hrobu), vlastní hry (s absolutní absencí agónu [...]), věnčení vítězů (Tyrš dostává stříbrný věnec s daty veřejných cvičení, vlastním vítězem je tedy metonymicky Jednota Sokolská) a program [...] končí symbolicky veřejnou hostinou (schůze v Měšťanské besedě)“ (tamt., 165).

<sup>57</sup> Tyrš ovšem kritizuje turnery z estetického pohledu, když zmiňuje jejich „stáji podobnou“ tělocvičnu, „vybíhání ze řad“ při průvodech a „nelad při cvičeních prostných a reji“ (vše TYRŠ 1894, 88). Přitom zdůrazňuje s odvoláním na krasocit starých Řeků: „Primitivní surovost rádi jiným přenecháváme, my [...] všechno co konáme, též nárokům krasocitu přizpůsobiti chceme“ (tamt.).

<sup>58</sup> Viz např. v *Hodu olympickém*: „Bylť to oslňující pohled, když na závodě vstoupil výkvět Helady v bohorovné kráse, neporušenosti, kyprosti a křeposti nahého těla svého“ (TYRŠ 1968, 25).

<sup>59</sup> Podobně to můžeme vidět na Tyršově popisu panathénajského průvodu, zobrazeném na parthenonském vlysu – charakterizuje ho jako vlasteneckou slavnost, ačkoli se ve skutečnosti jednalo o náboženský rituál: „Jaká rozmanitost v těch mužích a ženách, v těch pěších a jezdcích [...]. Neb nikdo sebe sama zde nestaví na odív, [...] každý cítí, že neběží o osobní ocenění jednotlivce [...], než o vespolnou slavnost *národní*, o oslavu státu, o oslavu vznešeného a velebného celku [...]“ (TYRŠ 1934, 129).

Tyršova fascinace antikou je patrná z jeho sokolských i odborných spisů, z nichž jsme zde několikrát citovali. Jeho sepětí s antickou kulturou však vnímalo i jeho okolí a toto propojení se odráží také ve *Vzpomínkách na dr. Mir. Tyrše*.<sup>60</sup> O. Hostinský, S. Podlipská, J. Vrchlický a jiní zde ve svých osobních vzpomínkách a portrétech vyslovují slova *Sokol* a *antika* jedním dechem. Jako příklad za všechny zde může posloužit úryvek z často citované básně Vrchlického *Mirotlavu Tyršovi*: „Žil jsi krátce, ale plně jako Achill, a sen Řecka / v Tobě poznovu byl vtělen a s ním jeho krása všecka“ (JANDÁSEK 1934, 161). Těsné sepjetí Tyrše s antikou se projevilo i na dvou sokolských sletech ve 20. století: ve sletové scéně *Marathon*, konané roku 1912 u příležitosti 50. výročí založení Sokola a 80. výročí Tyršova narození a režírované Jaroslavem Kvapilem jako davové divadlo, a ve sletové scéně *Tyršův sen*, předvedené na sokolském sletu roku 1932, tedy v „Tyršově roce“ (100. výročí narození M. Tyrše a 70. výročí založení Sokola – viz Obrazová příloha 6 a 7). Obě scény byly pojaty jako hold antickým idejím, které sokolstvo díky Tyršovi přijalo za své. Byly opatřeny scénografií a kostýmy v antickém duchu a obsahovaly všechny charakteristické prvky, které byly s řeckou kulturou spojovány: hry a závod v pentatlonu, oběť bohům a věnčení vítězů.<sup>61</sup> V případě *Marathonu* hrál roli i politický kontext scény: obrana před vojenskou převahou Peršanů byla hojně využívaným toposem, vojenská spolupráce řeckých států nabízela aktualizaci slovanské vzájemnosti (FRÝBERTOVÁ 2012, 68).

Sokolské hnutí je pro nás důležité v jednom zásadním ohledu: přispělo k rozšíření Tyršových myšlenek a tím i stereotypů o antice do obecného povědomí. Sokol znamenal v námi sledovaném období nezanedbatelnou veličinu a jeho členská základna neustále rostla.<sup>62</sup> Jestliže Tyrš neváhal své idealizované představy o Řecku uplatnit takřka při libovolné příležitosti (v souvislosti s dějinami tělocviku, s olympijskými hrami i ve svých odborných článcích o řeckém sochařství), pak tím zajistil jejich přetrvávání hluboko do 20. století. Tyršovy vlastní práce, sokolské slety, propagační materiály aj. zaručily šíření těchto ideálů mezi širokou veřejnost, avšak zároveň provedly jejich redukci na jednoduchá kliše.

---

<sup>60</sup> Některé vyšly v *Osvětě* roku 1884, v rozšířené podobě v roce 50. výročí Tyršova úmrtí pak knižně (JANDÁSEK 1934).

<sup>61</sup> Součástí scény *Marathon* měla být i inscenace řecké tragédie, múzické závody a prezentace způsobu boje spartského vojska, k jejich realizaci však nakonec nedošlo (FRÝBERTOVÁ 2012, 67).

<sup>62</sup> Sokol měl 562 651 členů v roce 1920, 704 185 v roce 1932 a 1 004 987 v roce 1947 (KÖSSL a kol. 1986, 252). Dodejme, že kontaktu se sokoly se v jedné humorné epizodě nevyhne ani populární postava otce Kondelíka (Ignát Herrmann sám byl cvičitelem v Sokole).

### Antický člověk aneb Radost, krása, přirozenost

Ze všech stereotypů, které jsme zde zmínili, vyplývá následující celkový obraz: V nádherné krajině pod temně modrým nebem a zářícím sluncem žil národ, který měl (vlivem podnebí a tělesného cvičení) extrémně vyvinutý smysl pro krásu. Řekové „nejlépe poznali krásu“ (SAINTE-BEUVE 1969, 214) a řecký duch byl „proniklý naskrze krásou a obrážející ji ve všech výkonech života svého“ (TYRŠ 1934, 113, cit. upraven). Přitom je třeba ve Winckelmannově duchu zdůraznit, že podstatnou stránkou jejich krásy byla „prostota [...], jakási elegance, ač skromná“ (SAINT-VICTOR, 1882, 296) a sám Perikles prý řekl: „Milujeme krásu, ne nádheru“ (tamt.). Pravidlo, že v jednoduchosti je krása, bude platit ještě ve 20. století, ve *Společenském slabikáři* (1921) Jiřího Stanislava Gutha-Jarkovského: „Přepych a výstřednosti v dámské toaletě jsou nevkusny [...]. Úbor přeplněný zdobami nevzbuzuje dojem pravé krásy. Starořecký i starořímský kroj ženský právě svou jednoduchostí imponuje [...]“ (GUTH-JARCOVSKÝ 1999, 63).

Tělesná cvičení byla nejen podmínkou pro rozvoj sochařství, které bylo „ústředním uměním řeckým, [... a] žádné nebylo tak pěstěné a populární“ (TAINÉ 1897, 67), ale vedla i k vojenské zdatnosti Řeků, kteří tak „i svobodu svou i vzdělanost evropskou proti přesile barbarské Asie ubránili a zachovali“ (TYRŠ 1968, 7). Ostatně svoboda Řeků je také „hlavní příčinou výtečnosti jejich umění“ (WINCKELMANN 1986, 117). Vidíme tak, že všechny zásadní rysy řeckého člověka (cit pro krásu a tvorba sochařských děl, tělesná cvičení, láska ke svobodě) jsou propojené a navzájem se podmiňují. Krása je jejich společným jmenovatelem.

K nim pak přistupoval další rys jejich povahy či myšlení, který bývá nejčastěji nazýván *veselost* ve smyslu radosti ze života (u Winckelmanna *Heiterkeit*); setkali jsme se s ní už u Kollára a Šafaříka (v kapitole I.1.3). Je to „nepřítomnost jakéhokoli pocitu nouze, nebo ztráty nebo hanby“ (PATER 1913, 140). Je to také život zakotvený v přítomnosti a spojený „výhradně s tímto světem a jeho dobrou“ (GOETHE 2005, 63), což je podle Goetha „slučitelné pouze s pohanským myšlením“ (tamt., 63-64). Pomocí metafor světla to lze vyjádřit také tak, že jejich náboženství „září jasně pod jasně zářivým nebem“ (PATER 1913, 127). Život je zkrátka pro řeckého člověka radost a svátek a tomu odpovídá i jeho náboženství: „Tam si nemyslí, že k uctívání bohů je třeba umrtvovat se, postiti, modliti se s chvěním, vrhati se na zem a oplakávati své hříchy; ale že se máme účastniti jejich radosti [...]“ (TAINÉ 1897, 355). Je pak samozřejmé, že součástí tohoto způsobu myšlení a náboženství radosti ve společnosti, v níž nahota je přirozená věc a „stud nestal se ještě pruderií“ (tamt., 390), je přirozený vztah k tělesnosti a tělesným rozkoším, a „něco takového, jako je dnešní měšťanská morálka, nikdy [v Řecku] neomezovalo svobodu mravů“ (WINCKELMANN 1986, 268).

Přirozenost antického člověka, jeho život v souladu s přírodou, důraz na pozemské radosti a zdravý vztah k sexualitě je pak leitmotivem velké části autorů, kteří se v druhé polovině 19. století vymezují proti asketičnosti křesťanství a vytýkají mu pokryteckou morálku: Namátkou jmenujme román Thomase Hardyho *Neblahý Juda* (*Jude the Obscure*, 1895), v němž odkazy k antickému umění a mytologii slouží jako protiváha bigotně křesťanského viktoriánského postoje k instituci manželství jakožto zákonné prostituce. Avšak i Hardyho *Tess z d'Urbervillů* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891) tematizuje až pohanskou přirozenost tělesné lásky v kontrastu k nepřirozenosti náboženských a mravních předsudků, které ničí lidský život a vedou k tragédii. Z francouzských autorů nelze opomenout náboženský relativismus Anatola France a jeho román *Thaïs* (1890) z prostředí raných křesťanů v Egyptě, v němž nad asketičností a fanatičností zaslepeného mnicha vítězí bývalá nevěstka se svou láskou k životu a pozemským radostem, ale ani jeho povídky (např. *Místodržitel judský*, *Laeta Acilia*),<sup>63</sup> v nichž se dívá na rané křesťanství očima Římanů.

Seznam autorů v této ideové linii literatury a filozofie druhé poloviny 19. století by byl dlouhý a bylo by nutné sem zařadit i v této práci již zmíněnou povídku Arria Marcella Théophila Gautiera, dále např. Swinburnův *Hymnus Proserpině* (*Hymne to Proserpine*, 1866), z filozofů pak Nietzscheho, kterému se původní protiklad Dionýsos versus Apollon po čase posunul do zásadní dichotomie Dionýsos versus Kristus. V české kultuře se k tématu přirozené lásky vyslovuje např. Karolína Světlá<sup>64</sup> a Nietzscheovy antiteze později bohatě využije Machar (viz kapitolu III.3).

---

<sup>63</sup> Povídka *Laeta Acilia* je ze souboru *Baltazar a jiné povídky* (*Balthasar et autres contes*, 1889), *Místodržitel judský* (*Le Procureur de Judée*) z povídkového souboru *Perleťová schránka* (*L'Étui de nacre*, 1892).

<sup>64</sup> „Vás lekají ty styky mezi oběma pohlavími. Jak věc nyní stojí, je to také cos hrozného a katolicismus to má na svědomí. Vtiskl aktu tomu pečeť hříchu [...] a moment, kdež jiskra božího ducha člověkem se stává, zahaluje v roušky špinavě tajemné. Nebývalo tak např. v Řecku a u jiných národů“ (SVĚTLÁ 1959, 496). Tuto část z myšlenek K. Světlé cituje V. Macura ve své studii *Sen o rozkoši* (MACURA 1998, 117).

## I.2 Antika ve škole

„Vedlo se mi, jako se vedlo a vede těm tisícům a tisícům jiných, kdož se nehodlali státi povoláním zrovna klasickými filology: jakmile jsem vyšel od maturity, zanesl jsem latinskou a řeckou gramatiku, oba slovníky a všechny klasiky k antikváři a měl jsem při tom takové radostné a velebné pocity, jaké mívá v Cooperových<sup>65</sup> románech Indián, když byl skalpoval svého zabitého nepřitele. Jenže pocit toho Indiána byl by musil být ještě stupňován rozkoší člověka, jenž po osmiletém vězení vyšel právě na svobodu“ (MACHAR 1930, 9). Tuto kapitolu jsme záměrně uvedli poněkud otřepaným citátem z Machara, objevujícím se snad ve všech studiích o antice v gymnaziálním vzdělání 19. století. Dobře totiž dokládá nechuť a nenávist, kterou gymnazisté vůči studiu obou klasických jazyků chovali. Dodejme, že tato nenávist jistě byla oprávněná, a to jednak vzhledem ke způsobu výuky, jednak k podílu latiny a řečtiny v celkovém studijním plánu: ten činil více než 40% gymnaziální výuky (SVATOŠ 1993, 104).

Jestliže se zde chceme zabývat středoškolskou antikou, je to proto, že většina osobností činných ve veřejném životě v námi sledovaném období si středoškolskou přípravou (většinou gymnaziální) prošla a s její podobou antiky se tam seznámila: gymnázium absolvoval např. Tyrš, Hostinský, Neruda, Čech, Vrchlický, Sládek, Jirásek, Šalda, Machar, Masaryk, Karásek, Bezruč aj.<sup>66</sup> Jejich vnímání antiky, ať už při cestování, v podobě četby původních uměleckých děl, nebo při tvorbě či recepci moderních děl na antické náměty, tak už bylo předem ovlivněno znalostmi, které si osvojili ve škole. Můžeme předběžně pracovat s tím, že žáci odcházeli ze střední školy se značně pokřiveným obrazem antiky, jak tvrdí ve své studii Jana Kepartová: školská antika byla „neživým, idealizovaným světem plným vzorů a ideálů“ a žáci neměli „možnost poznat antiku jako živý organismus“ (oba cit. KEPARTOVÁ 2014, 111). V této kapitole se pak primárně zaměříme na školní četbu antické literatury, na to, které antické autory absolventi gymnázia znali, nakolik byli sami schopni přečíst si latinský či řecký text v originále apod. Bude nás také zajímat, jaký byl podíl antiky v učební látce ostatních předmětů, konkrétně českého jazyka.

<sup>65</sup> Machar má na mysli Jamese Fenimora Coopera, autora *Posledního Mohykána* (1826) a jiných dobrodružných románů.

<sup>66</sup> Oproti tomu Zeyer a Arbes vystudovali reálku, Stroupežnický byl z reálky vyloučen, Kuffner absolvoval vojenskou školu a Herrmann střední školu vůbec neměl (vše LČL 1985-2008, passim).

### Klasické jazyky na rakouských gymnáziích

Jak už bylo řečeno, tvořily latina s řečtinou na gymnáziu přes 40% výuky. To však byl pokrok oproti dřívějšímu stavu, kdy hlavním předmětem na gymnáziu byla latina s 55% podílu ve výuce (SVATOŠ 1993, 103). Za toto „znevýhodnění“ latiny nese odpovědnost tzv. Exner-Bonitzova<sup>67</sup> reforma, která po revolučním roce 1848 vnesla moderního ducha do zkostnatělého rakouského školství. S plnou platností byla císařem schválena roku 1854 a prakticky znamenala pro gymnázia především tyto změny: snížení počtu hodin latiny a naopak navýšení řečtiny (podle pruského modelu vzdělání, založeném na novohumanistických základech), navýšení podílu přírodních věd a mateřského jazyka. Kromě toho zrušila filozofickou přípravku na vysoké školy a tyto dva povinné roky připojila ke gymnáziím. Ta tedy nyní byla osmiletá a skládala se ze dvou stupňů, na sobě relativně nezávislých (nižšího a vyššího gymnázia, z nichž pro každé byly vyhrazeny čtyři roky).<sup>68</sup>

Při pohledu do učebního plánu gymnázií (viz tabulky v Textové příloze 4) zjistíme, že nejvíce hodin z celé gymnaziální výuky bylo věnováno latině (6-8 hodin týdně na nižším gymnáziu, 5-6 na vyšším). Hned po ní následovala řečtina, přičemž ta se vyučovala až od terciie (4-5 hodin v tercii a kvartě, totéž na vyšším gymnáziu). Až třetí v pořadí byl vyučovací jazyk (v případě českých gymnázií čeština, tj. 3-4 hodiny na nižším stupni, 2-3 na vyšším), dějepis spojený se zeměpisem (3-4 hodiny týdně) a matematika (zhruba tentýž počet hodin). Další vyučovací předměty (náboženství, přírodopis aj.) měly pak ještě nižší hodinový rozsah. K tomu dodejme, že němčina sice teoreticky patřila na českých gymnáziích mezi nepovinné předměty, ale prakticky nebylo možné ji vzhledem k budoucímu uplatnění studenta vynechat a bylo jí věnováno více prostoru než výuce mateřského jazyka (3-4 hodiny podle *ZPRÁVY GYMNAZIA* 1888, 39-45).<sup>69</sup> Nebyla sice klasifikována, ale rozsahem i náplní na ni bylo pohlíženo přísněji než na ostatní nepovinné předměty (ŘEZNIČKOVÁ 2007, 59). Počet hodin uvedených v tabulkách se po celou druhou polovinu 19. století v podstatě neměnil a docházelo pouze k občasným, spíše kosmetickým změnám. Zásadnější rozdíl přinesla až Marchetova reforma v roce 1908.

Na tomto místě je třeba se zmínit o dalším typu střední školy v Rakousku, jímž byly tzv. reálné školy nebo reálky. Ty poskytovaly vzdělání technického a praktického charakteru a jejich absolvování bylo podmínkou pro studium na vysokých školách technického zaměření. Protože postupně sílily tlaky na jejich alespoň částečné

<sup>67</sup> Franz Seraphin Exner byl profesor filozofie na pražské univerzitě. Hermanna Bonitze, německého gymnaziálního profesora a klasického filologa, který měl zkušenosti s reformou pruského školství, si přizval ke spolupráci (ŘEZNIČKOVÁ 2007, 16).

<sup>68</sup> Podrobněji viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 16-18. Dodejme k tomu, že německá koncepce středního školství byla tehdy běžná v celé Evropě (VARCL a kol. 1978, 5).

<sup>69</sup> Dále viz *ZPRÁVY GYMNAZIA* 1904, 25; a 1906, 50.

zrovnoprávnění s gymnázii, byl školskou reformou v roce 1869 navýšen počet tříd na sedm s možností maturity.<sup>70</sup> Na reálkách se nevyučovala latina ani řečtina, ale byl zde kladen důraz na moderní jazyky: český (3-5 hodin týdně), německý (3-6 hodin), francouzský (3-5) a na matematiku, včetně deskriptivní geometrie a rýsování (4-8 hodin týdně).<sup>71</sup> Studenti se však s antickými dějinami a kulturou seznamovali v hodinách dějepisu<sup>72</sup> a češtiny a antická literární díla četli v překladech, především ve *Výboru z literatury řecké a římské* T. Hrubého (1. vyd. 1889, vyšlo ještě v dalších vydáních a v úpravách).<sup>73</sup>

Gymnázia však měla mezi rakouskými středními školami zdaleka nejlepší postavení a poskytovala svým vyučujícím i studentům nejvyšší společenskou prestiž. Absolvování gymnázia zaručovalo zároveň sociální zabezpečení, neboť otevíralo cestu do státních služeb s pevným platem a penzí.<sup>74</sup> Prestižnímu společenskému postavení se těšili nejen gymnaziální profesori se svými rodinami, kteří ve svém působišti patřili mezi honoraci, přičemž největšího respektu se dostávalo obávaným profesorům latiny a řečtiny. Týkalo se to i samotných studentů, kteří už vstupem do primy výrazně povýšili na společenském žebříčku.<sup>75</sup> Není třeba zdůrazňovat, že gymnaziální studium bylo naopak odepřeno ženám, a to až do roku 1890, kdy bylo založeno první dívčí gymnázium Minerva.

### **„Konjunktivy, ablativy, absolutné jakési akuzativy“**

Důvodem výlučnosti gymnázií byl jistě i fakt, že se zde vyučovaly klasické jazyky; jejich absolventi pak měli společně sdílené exkluzivní znalosti, které ač v praktickém životě nepotřebné, ostatním smrtelníkům byly odepřené. Vysoký podíl latiny a řečtiny v gymnaziální výuce byl velmi dobře promyšlený a ideologicky odůvodněný. Jednak zde hrála roli kulturní i politická sounáležitost s Pruskem, podle jehož modelu byla Exner-Bonitzova reforma provedena, jednak měly mít klasické jazyky „funkci kulturního jednotícího faktoru“ mnohonárodnostní rakousko-uherské monarchie a měly být „klíčem k hlubšímu pochopení a užívání mateřských jazyků“, jak se vyslovil příznivec reformy, tehdejší ministr kultu a vyučování hrabě Thun (cit. podle SVATOŠ 1993, 104). Studium

<sup>70</sup> Protože po celou druhou polovinu 19. století byly snahy sloučit humanitní a praktické (reálné) vzdělání, vznikly jako pokus tzv. reálná gymnázia. V tomto typu škol se žáci po společném dvouletém základě s výukou latiny mohli rozhodnout pro humanitní, nebo technické zaměření (viz ŘEZNÍČKOVÁ 2007, 21).

<sup>71</sup> Viz OSN 1904, 345 [heslo Reálná škola]; ZPRÁVA REÁLKY 1903, 33.

<sup>72</sup> V roce 1908 si E. Chalupný stěžuje, že i „na reálkách věnuje se antice třetina času (v dějepise)“ (CHALUPNÝ [1908], 9.)

<sup>73</sup> Hrubého *Výbor* byl schválenou učebnicí pro 7. třídu reálek (viz ZPRÁVA REÁLKY 1903, 45). Zmínili jsme se o něm v souvislosti se stereotypním hodnocením řecké a římské literatury (viz kapitola I.1.2).

<sup>74</sup> Viz ŘEZNÍČKOVÁ 2007, passim, podrobněji o penzi tamt. 159-160; dále viz SVATOŠ 2004, 46.

<sup>75</sup> Vzpomínky bývalého studenta na vstup do primy viz ŘEZNÍČKOVÁ 2007, 36. Dále viz KEPARTOVÁ 2014, 96.

latiny a řečtiny se na rozdíl od dřívějšího cíle osvojit si praktickou dovednost jazyka usilovalo o to, „aby žák vnikl v ducha starověké kultury a tím i pravé humanity“ (*OSN* 1896, 656) a ve výuce klasických jazyků se měl v žácích „vypěstovati smysl pro [...] krásu jazykovou vůbec“ (tamt., 657).<sup>76</sup>

Gymnaziální výuka latiny a řečtiny probíhala následujícím způsobem:<sup>77</sup> Podle závazných osnov si žáci nižšího gymnázia měli osvojit latinskou gramatiku, začít s četbou jednodušších autorů (Nepos, Caesar) a seznámit se se základními epickými metry (hexametrem a elegickým distichem). Na vyšším gymnáziu byla už většina výuky věnována četbě římských autorů (Livia, Ovidia, Cicerona a dalších), přičemž byla „vynikající místa z četby memorována“ (*ZPRÁVA GYMNÁZIA* 1888, 44). Na vyšším gymnáziu byly také vyhrazené hodiny opakování mluvnice a v oktávě přibyl výklad „ze starožitností a mytologie“ (tamt., 45). Výuka řečtiny probíhala podobně: na nižším stupni se žáci měli naučit gramatiku, na vyšším se převážně četlo (nejprve Xenofon, dále Homér, Herodotos aj.). Oba jazyky byly také povinně součástí maturitní zkoušky (vedle češtiny a matematiky) až do Marchetovy reformy, kdy student dostal možnost zvolit si jeden z klasických jazyků.<sup>78</sup>

Z dnešního pohledu je záměr reformátorů učit na obou jazycích humanitě a krasocitu sám o sobě zpochybnitelný. Jejich bohubilé úmysly ovšem navíc v průběhu času narážely zvláště na jeho nedostatečnou realizaci v praxi a v průběhu 19. století se ze strany odborné veřejnosti opakovaně ozývaly hlasy proti protěžování gramatiky na úkor antických reálií a obecně proti privilegovanému postavení mrtvých jazyků na úkor znalostem užitečných pro moderního člověka. Tento záměr byl také značně závislý na osobě a schopnostech konkrétního vyučujícího, z nichž málokdo se dokázal povznést nad pedantské memorování, slovíčkaření a filologickou drezúru.

Absolventi pak často s trpkostí vzpomínají na mládí ztracené při výuce latiny a řečtiny, při níž jim nebylo zprostředkováno nic kromě gramatických pouček a bezduchého drilu. Cestovatel Jiří Guth, pozdější člen mezinárodního olympijského výboru a autorita ve věcech společenské etikety, si při své návštěvě zřícenin starověkého Kartága posteskl: „Ó! těch bájí starých a krásných, které by jistě byly uchvátily srdce i ledví nás žáčků mladých, kdybychom v nich nebyli musili hledati konjunktivy, ablativy a absolutné jakési akuzativy s něčím skopulované a brr! nevím ještě, jaké filologické suchopáry, a kdybychom byli mohli přihlédati jenom k jich smyslu a stránce poetické“ (*GUTH* 1893, 101). Podobně vzpomíná na svá středoškolská léta Slovák Rajko v Zeyerově

<sup>76</sup> Tyto citáty z hesla *Gymnázium v Ottově slovníku naučném* jsou totožné s oficiální učební osnovou rakouského středního školství, jak ji cituje ŘEZNIČKOVÁ (2007, 56-57).

<sup>77</sup> Všechny zde uvedené informace viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 57; *OSN* 1896, 657. Podrobněji viz *ZPRÁVY GYMNÁZIA* 1881, 25-31; a 1888, 39-45.

<sup>78</sup> Podrobněji o vývoji a průběhu maturit viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 47-49.



novele *Dům U tonoucích hvězd* (1897): „Když jsem však před sebou uviděl ty školometry, kteří jaksí inkvizitorsky, se směšně důležitou tváří své otázky kladli, [...] lomcoval mnou pak někdy i hněv [...]. Homér v rukou toho slovíčkáře, který o poezii neměl ponětí, dělal na mne dojem růže v ruce opice ji rozškubávající“ (ZEYER 1972, 32-33).

Profesoři latiny a řečtiny měli pověst přísných pedantů a školometů; Jaroslav Hašek ve svých humoristických povídkách z gymnaziálního prostředí z let 1906-1912 líčí latináře jako „ukrutníka, žíznicího po nevinné dětské krvi“ (HAŠEK 1960, 112). Klasičtí filologové u Haška dávají studentům klasiky za vzor ušlechtilosti („latina je jazykem, kterému kdo s pílí náležitou se učí, osvojí si mluvu stříbrnou, mluvu ušlechtilou, myšlenky čisté...“; tamt., 28), hřímají nad jejich zkaženými mravy („Starí latiníci by nad vámi zaplakali, Batíku, Julius Caesar, Ovid, Cicero a Sempronius Gracchus odvrátili by se od vás s opovržením [...]“; tamt.), vylévají si na nich zlost z prohrané partie karet (v povídce *Římská literatura*) nebo se jim v Caesarově podobě zjevují ve snu a zkoušejí je z učební látky (Sen kvartána Papouška). Jejich nepraktičnost a netečnost vůči radostem života zase tematizuje Vladislav Vančura, jehož komická postava bývalého řečtináře, který si nechá nasadit parohy v povídce *Konec vše napraví* (VANČURA 1932), je stejným projevem výsměchu jako postavy Haškovy.<sup>79</sup>

O tom, že pohrdavý a výsměšný postoj ke klasickým filologům nebyla jen česká záležitost, svědčí také nenávisť, kterou k nim chová Nietzsche, sám původním povoláním klasický filolog.<sup>80</sup> Nietzsche tomuto problému věnoval v sedmdesátých letech samostatnou nečasovou úvahu *My filologové*, která, ač nebyla dokončena, poskytuje vzácnou sebereflexi klasické filologie z doby jejího největšího rozmachu. Ohledně filologů si Nietzsche nebere servítky: pro něj jsou to „žvanilové a vetešníci, [...] špinaví pedanti, slovíčkářští hnidopiši“ (NIETZSCHE 2005, 91), což vynikne zvláště ve srovnání se samotnými Řeky, kteří byli podle něj „náboženští projasňovatelé všedního dne, slyšící a vidoucí“ (tamt.). Ve filozofii vidí „společnost spiklenců, která chce vychovávat mládež antickou kulturou“ (tamt. 86). Přitom se Nietzsche opakovaně pozastavuje nad neužitečností klasického vzdělání a klade si otázku, proč by zrovna znalosti starověku měly být základem moderního vzdělání.

### Školní kánon

Podle učebního plánu se po osvojení gramatiky žáci věnovali četbě, přičemž se postupovalo od autorů jednodušších až k poměrně obtížným. Výběr autorů ve školním kánonu dobře vypovídá o charakteru gymnaziálního vzdělání, proto se na něj nyní

<sup>79</sup> Se vzpomínkami na skutečné pedagogy obou kategorií, tj. přísné pedanty i nepraktické podivíny, pracuje ŘEZNIČKOVÁ 2007, 167-171.

<sup>80</sup> Připomeňme, že německé gymnaziální vzdělání protěžovalo klasické jazyky ještě ve větší míře než rakouské; podle SVATOŠE (1993, 103) představovaly zhruba 46% výuky. Viz také učební plány bavorských, virtemberských, saských a pruských gymnázií v heslu *Gymnázium* (OSN 1896, 661).

zaměříme pozorněji. Budeme se věnovat nejdříve latinské četbě, poté stručněji řecké.<sup>81</sup> Musíme si především uvědomit, že tato díla nebyla čtena kvůli svým estetickým hodnotám. Na antických autorech a básnících, nebo častěji na úryvcích z jejich děl vytržených z kontextu, byly především demonstrovány gramatické a stylistické jevy. Tím se škole podařilo dokonale studentům znechutit římskou a řeckou literaturu. Dobře to opět dokládají Macharovy vzpomínky: „Četli jsme ještě Livia, Cicerona a Tacita – kousek tu, kousek tam, literu za literou, větu za větou – ale jen slova, slova, slova! Nedýchalo to, duše v tom nebyla a ducha jsme musili ubýt slovíčkářstvím“ (MACHAR 1930, 11).

V tercii žáci četli Cornelia Nepota, autora z 1. století př. Kr. s takřka primitivním stylem, a jeho životy slavných vojevůdců, dochované z *Životopisů* (*De viris illustribus*). V kvartě následovaly Caesarovy *Zápisky o válce galské* (*Commentarii de bello gallico*) z Caesarova tažení do Galie, jednoduché díky autorovým náhledům na styl (proti květnatému slohu asianistickému byl Caesar soupencem střízlivého atticismu). Četla se většinou I. a VI. kniha,<sup>82</sup> začátek („Gallia est omnis divisa...“) se žáci učili nazpaměť.<sup>83</sup> V kvartě se také studenti začali seznamovat s Ovidiem, a to nejčastěji s vybranými úryvky jeho *Proměn* (*Metamorphoses*), někdy i z jiných děl. Část z I. zpěvu *Proměn* se učili z paměti. V kvintě se četba Ovidia rozšířila na další úryvky z *Proměn*<sup>84</sup> a z ostatních děl: z *Kalendáře* (*Fasti*), *Listů z Pontu* (*Epistulae ex Ponto*), ze *Žalozpěvů* (*Tristia*) se četla báseň IV. 10 (Ovidiův vlastní životopis). Přibyla báseň I. 5 z Ovidiových *Lásek* (*Amores*), nikoli však s milostnou tematikou, jak by se mohlo zdát, ale o nesmrtelnosti básníků. Tyto básně žáci také memorovali. Z *Proměn* se četly úryvky o známých mýtech (Nioba, Filemon a Baucis, Orfeus a Eurydika, Midas a další). Z prózy četli I. a XXI. knihu z Liviových *Dějin* (*Ab urbe condita*), líčící mytologické počátky Říma<sup>85</sup> a druhou punskou válku, výňatek se učili nazpaměť.

<sup>81</sup> Informace o četbě jsme čerpali z několika výročních zpráv gymnázií, které četbu specifikují (*ZPRÁVY GYMNAZIA* 1881, 27-31; 1888, 40-45; 1904, 26; 1906, 52-54). Jsme si vědomi možné statistické nepřesnosti ohledně konkrétních úryvků. Autoři byli závazně dáni osnovou, výběr konkrétního díla nebo úryvku záležel na vyučujících, proto se může v jednotlivých případech lišit.

<sup>82</sup> I. kniha pojednává o střetnutí s Helvétií a o válce s Ariovistem, VI. je zajímavá z etnografického hlediska, neboť popisuje zvyky a náboženství Galů a Germánů a popis Hercynského lesa.

<sup>83</sup> Machar o četbě Caesara napsal: „A zase jsme honili slovíčka, a když Caesar stavěl most, my mu rozbírali stavbu vět, a když mluvil k vojsku, my zkoumali, užívá-li správně ablativu absolutního [...]“ (MACHAR 1930, 9-10)

<sup>84</sup> Na četbu básníků vzpomíná Machar takto: „Četli jsme kusy z Ovidia, kusy z Vergilia. Prozkoumali jsme jejich hexametry a když jsme našli, že jsou správné, rozbíjeli jsme je a slepovali v řeč nevázanou podle toho, jak slovíčka k sobě náležela; [...] při mytologických pak výkladech tančival náš profesor úzkostlivě mezi choulostivými situacemi všelijakých těch nesmrtelných bohů a bohyň, neboť olympští [...] prováděli věci, které našim gymnaziálním řádem byly velmi přísně zakázány [...]“ (MACHAR 1930, 10-11).

<sup>85</sup> První kniha Liviových *Dějin* pojednává o založení Říma, o bojích se Sabiny a prvních králích, o hrdinech a morálních vzorech královské doby (Horatiové a Curatiové, ctnostná Lucretie) až do svržení krále Tarquinia Superba a zřízení republiky.

V sextě studenti četli Sallustia, Caesarova současníka, a to jeho *Válku s Jugurthou* (*Bellum Iugurthinum*) nebo *Spiknutí Catilinovo* (*Coniuratio Catilinae*), obě podávající obraz rozkladu římské republiky.<sup>86</sup> K tomu přistoupila Ciceronova I. řeč *Proti Catilinovi* (*Oratio I. in Catilinam*), rovněž z období konce republiky a pokusů jednotlivců uzurpovat moc. Z obou prozaických děl byly části memorovány. Z poezie četli I. zpěv Vergiliovy *Aeneidy* a něco z jeho *Zpěvů pastýřských* (*Bucolica*, většinou I. a V. eklogu<sup>87</sup>) a *Zpěvů rolnických* (*Georgica*, většinou II. zpěv<sup>88</sup>). V septimě se studenti vrátili k Ciceronovi a četli další jeho řeči a spisy: nejčastěji poněkud překvapivě *Cato Starší o stáří* (*Cato Maior de Senectute*), vyzdvihující přednosti pozdního věku, z řečí *Za básníka Archiu* (*Pro Archia poeta*) obsahující slavnou obhajobu básnictví a vzdělanosti.<sup>89</sup> Také četbu Vergilia si prohloubili dalšími zpěvy z *Aeneidy* (nejčastěji II., IV., VI. a IX.<sup>90</sup>). Z obou autorů se učili vybrané úryvky zpaměti. V oktávě se studenti zevrubně seznámili s Tacitem a Horatiem. Z Tacita četli *Germanii* (kap. 1-27 o zvycích a životě Germánů), z *Letopisů* (*Annales*) hlavně první tři knihy, pojednávající o Tiberiově hrůzovládě. Z Horatia četli desítky básní ze všech sbírek,<sup>91</sup> mezi mnoha jinými např. O umění básnickém (*Epistula de arte poetica*). Na příkladu Horatiových básní se také seznamovali se složitou problematikou lyrických meter. Nazpaměť se učili začátek Tacitových *Letopisů* a z Horatia mezi jinými např. báseň o nesmrtelnosti básnického díla.

Stejnou výpovědní hodnotu, ne-li větší, má však i seznam autorů, které studenti ve škole nečetli: na prvním místě jmenujme dramatiky Plauta s bohatým, ale archaickým jazykem a Terentia, hojně čteného ve středověku, jehož elegantní styl chválí už Cicero. Jak lze očekávat, nečetli ani milostné elegie Propertia a Tibulla, ani Catullova a Ovidiovu milostnou poezii. Z významných autorů 1. století př. Kr. se dále nečetl Lucretius. Z autorů tzv. stříbrného období (tj. zhruba období mezi léty 14-117) poznali sice Tacita, zato neměli možnost seznámit se s Lucanem, Petroniem, Senekou, Martialem, Juvenalem a dalšími. V některých případech hrály jistě nejdůležitější roli důvody mravnostní (u Plauta, Petronia, Ovidia, Juvenala aj.) a náboženské (Lucretiovo podání epikurejské filozofie a fyziky bylo v rozporu s křesťanskou věroukou). (Na okraj

<sup>86</sup> Machar o Sallustiovi: „O celku jsme neměli ani potuchy. Jenom že Catilina chtěl ‚rozvrátit‘ republiku a že Jugurtha bud’ Římany podplácel, nebo před nimi utíkal“ (MACHAR 1930, 10).

<sup>87</sup> Ekloga I. tematizuje rozdílný osud dvou pastýřů, Tityra a Meliboea, z nichž druhý musí po konfiskaci půdy Octavianem opustit domov; V. ekloga líčí závod dvou pastýřů ve zpěvu.

<sup>88</sup> O pěstování stromů a vinné révy.

<sup>89</sup> Ve výročních zprávách gymnázií se objevují i další Ciceronovy řeči, např. *Za Sexta Roscia* (*Pro Sexto Roscio Amerino*), *O vrchním velitelství Gnaea Pompeia* (*De imperio Cn. Pompeii*), *Na obranu Milona* (*Pro Milone*).

<sup>90</sup> Ve II. zpěvu vypráví Aeneas v Kartágu o pádu Tróje, ve IV. se líčí jeho sblížení s královnou Dido a posléze její sebevraždu, v VI. je líčena Aeneova výprava do podsvětí, v IX. jeho boj s Turnem v Itálii.

<sup>91</sup> Stálíci ve školní četbě byla např. proslulá báseň III.30 z Horatiových *Ód* (*Carmina* III.30) s incipitem „Exegi monumentum aere perennius“ („Postavil jsem si pomník trvalejší než bronz“) nebo z těžé sbírky II.3 „Aequam memento rebus in arduis servare mentem“ („V nesnázích snaž se udržet klidnou mysl“).

poznamenejme, že latinská gymnaziální četba v druhé polovině 19. století se v mnohém shoduje s četbou nynějších studentů latiny na českých vysokých školách,<sup>92</sup> a to jak svým rozsahem, tak výše zmíněným kánonem autorů; v některých případech se shoduje i ve výběru úryvků. Najdeme samozřejmě několik výjimek a dnešní studenti nejsou připraveni o četbu Lucretia, Plauta a o římské lyriky a elegiky.)

Nyní se pokusme zobecnit, co z nezáživného výčtu děl gymnaziálního kánonu uvedeného výše vyplývá: Za šest let věnovaných četbě se studenti seznámili s pouhými devíti autory. Na první pohled si všimneme, že všichni autoři kromě Tacita patří do tzv. „zlatého“ věku římské literatury, tedy do doby Augustovy a doby těsně ji předcházející. Četba Tacita barvitě dokládá stereotypní náhled na císařství jakožto dobu úpadku, přičemž ale morální degenerace pozdně republikánských Římanů je v četbě bohatě ilustrována už Sallustiem a částečně Ciceronem. Nepřítomnost dramatiků ve školním kánonu, i když je dána důvody mravnostními,<sup>93</sup> zase potvrzuje jiný stereotyp, totiž že Římané raději než divadlu holdovali krvavé podívané v amfiteátru (srov. kapitulu I.1.2).

Dále jsme viděli a dokládá to i Machar, že z literárních děl četli studenti většinou pouze úryvky a výňatky, vytržené z kontextu, takže neměli žádnou představu o celku nebo o kompozici daného díla. Tyto úryvky se navíc v mnoha případech opakují po celé sledované období, což vypovídá o neochotě profesorů rozšiřovat školní kánon. Co se týče tematické stránky latinské školní četby, omezují se čtená díla a úryvky na římskou historii či prehistorii (Livius, Sallustius, Tacitus, Vergiliova *Aeneis*), politické boje či dobývání nových území (Cicero, Caesar), čímž se posiloval obraz Římanů jako zdatných válečníků a praktických politiků.<sup>94</sup> Ciceronovo vyzdvihování předností stáří zřejmě nemělo pro studenty mnoho aktuálnosti a v tomto směru je nejspíš neuspokojili ani římsští básníci. Ti si zase budovali pomníky své nehynoucí slávy a nesmrtelnosti, nabádali k zachování pevné mysli v nesnázích nebo líčili život pastýřů v lůně přírody.

Co se týká otázky literárního kánonu obecně, pak můžeme vyslovit několik závěrů: 1) Školní kánon římské literatury je značně selektivní. Výběr autorů pokrývá (vyjma Tacita) necelé jedno století římské literatury, tedy období považované za „klasické“. Kanonické postavení jednotlivých autorů v tomto korpusu je navíc posilováno tím, že z jejich literární tvorby je čteno více děl (z Ovidia úryvky z několika básnických sbírek, z Cicerona několik řečí apod.), zatímco by se jim věnovaný čas dal použít pro

<sup>92</sup> Viz seznamy povinné četby studentů latiny na FFUK a FFMU: <http://urls2.ff.cuni.cz/study#plans>; [http://is.muni.cz/predmety/sablony\\_tisk.pl?fakulta=1421;obdobi=6268;rek=ap;puvodni\\_design=p;uzel=391728](http://is.muni.cz/predmety/sablony_tisk.pl?fakulta=1421;obdobi=6268;rek=ap;puvodni_design=p;uzel=391728) (shlédnuto 26. 3. 2015).

<sup>93</sup> Římská komedie ani řecká attická komedie neměly v četbě místo už proto, že jejich typické zápletky se točily mezi nevěstkami, kuplíři, neposlušnými mladíky a odloženými dětmi. Z téhož důvodu je ve školním vydání Ovidiovy básně o nesmrtelnosti básníků (*Amores* I. 15/OVIDIUS 1924, 181) ještě v roce 1924 vynecháno dvojverší o Menandrovi, obsahující slova *kuplířka* (lena) a *nevěstka* (meretrix).

<sup>94</sup> Etnografické pasáže o zvycích jiných starověkých národů (Galů u Caesara, Germánů u Tacita) se jistě z tohoto obrazu vymykaly, ale jejich výklad byl značně závislý na znalostech vyučujícího.

četbu jiných autorů. Už Ernst Robert Curtius se ve svém zásadním díle *Evropská literatura a latinský středověk* (1948) pozastavuje nad tím, že moderní školní kánon antických autorů je oproti středověku značně zúžený a že z něj byli (zřejmě německými novohumanisty kolem roku 1800) vyloučeni zvláště autoři tzv. stříbrného období (CURTIUS 1998, 283-284). Dodejme k tomu, že školní kánon byl mírně rozšířen v souvislosti s Marchetovou reformou roku 1908.

2) Tento kánon se v době svého vzniku petrifikoval a po dlouhá desetiletí se neměnil. Po celé sledované období není ze strany odborníků vůle tento kánon rozšiřovat nebo upravovat. Nedochozí k žádným jeho proměnám, vnitřním pohybům a přesunům z centra do periferie<sup>95</sup> a naopak.<sup>96</sup> Nabízí se sice námitka, že latina je mrtvý jazyk a že latinský kánon se tedy bude řídit jinými pravidly než jiné kánony. Na tuto námitku je třeba odpovědět, že literatura na rozdíl od jazyka mrtvá není, ale stává se naopak pravidelně předmětem uměleckých reinterpretací. Ve školním kánonu se však literatura dostala na úroveň mrtvého jazyka. Nehybnost kánonu navíc implikuje nízký stupeň sebereflexe a flexibility klasické filologie jako vědního oboru a její nedostatečnou provázanost s kontextem české a evropské literatury a kultury.

3) Školní kánon plní především mimoestetické funkce (v našem případě slouží především výuce jazyka) a více než kde jinde je nástrojem moci, nositelem ideologie a budování mravních vzorů chování, vzorů občanské statečnosti, loajality, sebeobětování.<sup>97</sup> Přísná kontrola chování a mravů studentů, včetně dohledu na jejich mimoškolní aktivity, byla samozřejmou součástí rakouského školství.<sup>98</sup> Výrazná prudérnost a mravní dohled se tak týkaly i četby klasických autorů.

Nyní se v rychlosti podívejme na školní četbu v hodinách řečtiny. Poté, co se žáci seznámili se základy gramatiky, četli v kvintě Xenofonta, nejčastěji úryvky z jeho *Anabáze* (*Kyrú anabasis*), dále pak z *Kýrova vychování* (*Kyrú paideia*) a *Vzpomínek na Sokrata* (*Apomnémoneumata Sókratús*). K tomu přistoupila Homérova *Ilias*, z níž četli většinou I. zpěv. V sextě pokračovali dalšími zpěvy<sup>99</sup> *Iliady*, spolu s úryvky s Herodotovými *Dějiny* (*Historiai*). V septimě se četly Demosthenovy řeči, zvláště *I. řeč proti Filipovi* (*Kata Filippú I.*) a *I. řeč Olyntským* (*Olynthiakos logos I.*), a vrátili se

<sup>95</sup> Za periferii latinského školního kánonu můžeme považovat díla, která se čtou méně, nebo díla, která se nečtou vůbec, ale studenti o nich slyšeli ve výkladu o dějinách literatury nebo dějepisu.

<sup>96</sup> O dynamičnosti literárního kánonu viz MARKIEWICZ 2007 nebo MOLDANOVÁ 2006.

<sup>97</sup> O tom, že škola je v 19. století především nástrojem propagandy, mentální kontroly a státního dohledu, viz SUŠOVÁ 2004.

<sup>98</sup> O disciplinárním řádu viz ŘEZNIČKOVÁ (2007, 70-83); o zákazu číst jiné knihy než ze školní knihovny, jejichž výběr byl už zcenzurovaný, viz tamt., 124-127.

<sup>99</sup> Ve výročních zprávách se opakuje hlavně zpěv VI. (loučení Hektora s Andromachou), XVI. (Patroklův boj v Achillově zbroji a jeho smrt) a závěrečný XXIV. (Priamova návštěva Achilla kvůli výkupnému za Hektorovu mrtvolu), v dalších zpěvech se četba liší.

k homérským eposům, tentokrát k *Odyseji*.<sup>100</sup> V oktávě bylo první pololetí věnováno Platonovi: četla se *Obrana Sokratova (Apologia Sókratús)* a z dalších jeho dialogů podle výběru profesora zvláště *Faidon* (pojednávající o nesmrtelnosti duše), *Euthyfron* (o zbožnosti) a *Kriton* (o poslušnosti zákonům). V druhém pololetí četli studenti Sofokla, nejčastěji *Antigonu*, ale ve zprávách narazíme i na *Filokteta* a *Elektru*. Od sixty také žáci memorovali vybrané úryvky: ze začátku *Iliady* i *Odyseji*, z Herodota, ze začátku jedné ze jmenovaných Demosthenových řečí a z Platonovy *Obrany*.<sup>101</sup>

Řecký kánon je oproti latinskému novější a jeho vznik lze zřejmě přisuzovat vlivu novohumanismu a herbartismu na začátku 19. století. V ostatních rysech se však latinskému velmi podobá: pokrývá (s výjimkou Homéra) přibližně sto let (zhruba 450-350 př. Kr.) období tradičně označovaného jako „klasické“ (*ENCYKLOPEDIÉ ANTIKY* 1973, 343), tedy období od rozkvětu athénské demokracie a řeckých městských států, přes politické zápasy a krizi městských států po makedonskou expanzi. Nejvýše hodnocené periklovské období zde reprezentuje Sofokles a Herodotos a celou epochu pomyslně uzavírá Demosthenes se svým občansky angažovaným postojem vůči ohrožení ze strany Filipa Makedonského. Stejně jako v případě latinské četby se i zde setkáme hlavně se vzory občanské statečnosti a loajality (Sokrates odmítající uprchnout z vězení, výše zmíněný Demosthenes), s líčením slavných epoch řeckých dějin (řecko-perské války u Herodota), případně s obrazem ideálního panovníka (Kýros u Xenofonta). Přítomnost Sofokla ve školním kánonu dokládá jednak přední postavení tohoto dramatika v trojici velkých řeckých tragiků, jednak tradičně vysoké hodnocení řeckého divadla oproti údajně neexistujícímu římskému (srov. výše).

Na základě výše uvedených pozorování můžeme dojít k závěru, že studenti za léta strávená na gymnáziu přečetli značné množství textů od vcelku nízkého počtu autorů, omezené navíc časově i tematicky. Celkově za dobu svých studií načerpali velké množství cenzurovaných a morálně nezávadných stereotypů. Pilní absolventi byli jistě schopni přečíst poměrně složitý text v originále, pokud se dokázali oprostit od filologických nešvarů, a uměli i latinu aktivně používat;<sup>102</sup> obecně jejich znalosti byly zhruba na úrovni dnešních absolventů vysokoškolského oboru Latina. K samostatnému objevování jiných autorů nebo děl však neměli motivaci a často ani potřebné znalosti jazyka (např. archaické nebo vulgární latiny, v případě řečtiny i dialektu). Přesto si však někteří našli k jiné četbě cestu: Na příkladu Jiřího Karáska uvidíme, jak si pro sebe objevil Petronia a

<sup>100</sup> Nejčastěji se četl zpěv VI. (Odyseovo setkání s Nausikaou) a VIII. (hostina a hry u krále Alkinoia).

<sup>101</sup> Machar vzpomíná na četbu řeckých autorů takto: „Ach, bylo-li co strašnějšího než klasici římstí, byli to klasikové řečtí... Čtyři leta jsme je četli, zase zbyla jen spousta trapných, suchých, nudných a zbytečných vzpomínek...“ (MACHAR 1930, 11-12).

<sup>102</sup> Studenti běžně překládali také z češtiny do latiny a takový překlad byl i součástí maturity: např. z úryvku Palackého *Dějin (ZPRÁVA GYMNÁZIA* 1881, 42). Viz také ŘEZNIČKOVÁ 2007, 47, o latině ve studentském humoru tamt., 57-58.

Platona (viz kapitulu III.2), přičemž byl jistě inspirován osobitým a na autoritách nezávislým kánonem dekadentním. Ten lze dobře demonstrovat na četbě estéta des Esseintes v Huysmansově románu *Naruby* (1884), který opovrhne Vergiliem, Horatiem, Ovidiem a Ciceronem,<sup>103</sup> tj. autory privilegovanými v gymnaziálním kánonu,<sup>104</sup> a nachází potěšení v četbě autorů stříbrného období, pozdní antiky a raného křesťanství.

### Antice neunikneš

Jelikož rakouská gymnázia byla na představách o antické „humanitě“ přímo založena, je samozřejmé, že se starověkými dějinami a antickými postavami se žáci a studenti setkávali i při jiných příležitostech a v rámci výuky jiných předmětů. Bylo to zvláště při výuce dějepisu a v rámci výuky českého i německého jazyka. V této části se budeme stručně věnovat podílu antiky ve výuce češtiny.

V hodinách českého jazyka se studenti opět dostávali do kontaktu s antickými reáliemi, mytologií, historií a literaturou ve slohových pracích a řečnických cvičení a dále pak v čítankách. Tak např. ve zprávě Akademického gymnázia v Praze jsou avizována tato témata slohových prací: O žití a spisech Sallustiových; Kterak se zmocnil vlády Tarquinius Priscus – dle Livia; Čím vynikli Řekové nad Římany? (*ZPRÁVA GYMNAZIA* 1881, 34-35), ve zprávě gymnázia v Křemencově ulici nalezneme tato zadání písemných prací a řečnických témat: Mor v táboře achajském. Líčení dle I. zpěvu *Iliady*; Nynější Pompeje; Athéna v řecké mytologii (*ZPRÁVA GYMNAZIA* 1904, 29-30). Na těchto příkladech je vidět, že zadání písemných prací a úloh z češtiny často vycházelo z náplně jiných předmětů, konkrétně klasických jazyků samotných, a od studentů vyžadovalo poměrně speciální znalosti. U některých zadání lze dokonce pozorovat propojení s konkrétní četbou. Podobná témata se objevují i v tématech prací v rámci výuky němčiny.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> HUYSMANS 1979; citujme jako příklady jeho náhled na Vergilia a Cicerona: „Sladký Vergilius [...] mu spolu s jinými připadal jako jeden z nejhroznějších šosáků a zrovna tak i jako jeden z nejpříšernějších tlachalů, jaké kdy antika zplodila; jeho vymytí a vyšňoření pastýři, vylévající si střídavě na hlavu plné džbánky mravoučných a studených veršů, [...] mu připadali nesnesitelní [...]; ale nejvíc ho rozčilovala faktura těch hexametřů s jejich plechovým zvukem, s tím řacháním prázdného kanystru [...]“ (tamtéž, 59-60). „Pokud jde o prózu, mnohomluvný jazyk, rozvláčné metafory a pomotané digrese Cizrníkovy ho neuchvacovali o nic víc; chvástavost jeho apostrof, vodopády jeho patriotických otřepaností [...] ho valně neokouzlovaly“ (tamtéž, 61).

<sup>104</sup> Sám Huysmans studoval na lyceu Saint-Louis v Paříži; lze očekávat, že obsah studia byl podobný jako na gymnáziích rakouských. O vysokém podílu klasických jazyků na francouzských lyceích a o zastaralých metodách viz HUBERT-MOUGIN 2003, 91-93.

<sup>105</sup> Např. Solon und seine Verfassung (Solon a jeho ústava); Hektor's Abschied von Andromache (Hektorovo loučení s Andromachou; obojí *ZPRÁVA GYMNAZIA* 1881, 35-36). Další příklady uvádí KEPARTOVÁ (2014, 99). K tomu dodejme, že úlohy týkající se antické mytologie či dějin byly zadávány i na reálkách – např. tato zadaná témata: Vývoj athénské ústavy; Filemon a Baucis; Následky válek punských; Die Zerstörung von Troja (Vyvrácení Tróje); Die alten Griechen (Staří Řekové; vše *ZPRÁVA REÁLKY* 1903, 35 a 40).

Prolínání předmětů je patrné také u čítanek. Ty byly hlavní pomůckou při výuce českého jazyka (nepočítáme-li gramatiky), s jejich pomocí se žáci učili plynulému čtení, přednesu, recitaci a memorování. Jak uvádí ČEŇKOVÁ (2011, 22), čítanky se používaly jako učebnice i při výuce jiných předmětů (zeměpisu a dějepisu, přírodních věd), zvláště na nižším stupni středních škol. Jednalo se tedy o soubory různých textů uměleckého i naučného charakteru, počínaje básněmi, hádankami a příslovími, přes bajky, anekdoty a pohádky, až po krátké texty dějepisné, zeměpisné, cestopisné a přírodopisné.

Vezmeme-li si jako příklad dvě čítanky používané ve sledované době – Jirečkovu pro první třídu nižších gymnázií a Čelakovského upravenou Wenzlem pro vyšší reálky, narazíme i zde na články o antice. Nejedná se o překlady antických autorů, ale o texty autorů českých, ať už starších (Daniel Adam z Veleslavína), nebo soudobých (Velišský, Wunsch). Antiky se týkají zvláště různé legendární anekdoty: Damoklův meč, Bucefalus, Důmyslnost Demosthenova (JIREČEK 1875, V) a dějepisné texty: Příkladové statečnosti válečné u Římanův (tamt.), Horatiové a Curatiové, Themistokles, Leonidas se Spartány v Thermopylách (ČELAKOVSKÝ 1884, 247). Oba typy textů pracují se známými postavami řeckých a římských dějin, které odedávna slouží jako morální vzory statečnosti a loajality. K tomu přistupují články zeměpisné a národopisné, takže žáci se mohli poučit o olympijských hrách (obě čítanky), o vychování ve Spartě a o římských katakombách (JIREČEK 1875, V) nebo si přečíst Wunschovy cestopisné črty z Pompejí (ČELAKOVSKÝ 1884, 247).

Dodejme k tomu pro srovnání, že pro výuku české literatury používali studenti různé výbory a antologie, zvláště ve vyšších ročnících (opakovaně vycházela např. Bartošova *Malá slovesnost* – BARTOŠ a kol. 1895). Co se týká jiných národních literatur, bylo jim věnováno v rámci výuky češtiny poměrně málo prostoru. Četba několika mála autorů (Shakespeare, Dante aj.) se omezila na vyšší ročníky gymnázia.<sup>106</sup> Klasici národních literatur se také četli v hodinách němčiny (Goethe, Schiller, Lessing aj.) a v hodinách příslušných nepovinných jazyků (tj. nejčastěji francouzštiny, vzácně italštiny a angličtiny), pokud byly na daném ústavu vyučovány.<sup>107</sup> Zdá se tedy, že antická literatura (ovšem v podobě nezáživné četby v originále) byla vedle české základem literárního vzdělání absolventů gymnázia.

O hodinách dějepisu zde zmíníme jen to, že starověké dějiny v nich byly zastoupeny v relativně velkém rozsahu, i když ne tolik jako dějiny mocnářství rakousko-

<sup>106</sup> Setkáme se zde např. se Shakespearovým *Macbethem*, Dantovým *Peklem*, Chateaubriandovou *Atalou*, Mickiewiczovým *Panem Tadeášem* a Gogolovým *Revizorem*. Viz *ZPRÁVY GYMNÁZIA* 1904, 28; a 1906, 55.

<sup>107</sup> Na pražském Akademickém gymnáziu byl roku 1881 čten v rámci francouzštiny Corneillův *Cinna*, na hodinách italštiny Goldoni a výňatek z Alfieriho, v případě angličtiny je uvedena anglická čítanka (*ZPRÁVA GYMNÁZIA* 1881, 31 a 34).



uherského.<sup>108</sup> Na analýzu učebnic rezignujeme, toto téma by si zasloužilo pozornost historiků. Věnovat se zde nebudeme ani rozmanitým příručkám a článkům populárního charakteru, jejichž autory byli čeští profesori klasických jazyků na gymnáziu. Jedná se o různé typy publikací zabývajících se různými tématy (literárními, kulturními dějinami aj.) – za všechny jmenujme např. Grešlův článek *Řím v zrcadle básní Juvenalových* (1887); Krskovu knížku *Kulturně etické vztahy v zrcadle poezie antické* (časopisecky v osmdesátých letech, knižně 1926); Cumpfeho *Kulturní obrázky ze starého Říma* (1890) a *Kulturní obrázky ze starého Řecka* (1895);<sup>109</sup> patřila by sem i Durdíkova *Návštěva u vznešené Římanky* (pracemi Cumpfeho a Durdíkem jsme se zabývali v kapitole. I.1.2). Jsou mezi nimi články publikované v kulturně společenských časopisech (*Lumír*, *Květy*, *Krok*) i příručky pro školu a dům, jak je nazývá KEPARTOVÁ (2014, 107). V této souvislosti si tato autorka klade otázku a klademe si ji i my, pro koho byly tyto knihy určeny: studenti znechucení filologickým drilem zřejmě na tuto nepovinnou četbu neměli pomyslení, pro laickou veřejnost zase mohly být příliš odborné. Stálo by za hlubší studium sledovat čtenářskou strategii a úspěšnost těchto titulů a jejich podíl na šíření stereotypů o antice.

### **Spor o klasické jazyky na gymnáziích**

Proti monopolu latiny a řečtiny na gymnáziu se ozývaly už od padesátých let 19. století, tedy od Exner-Bonitzovy reformy, hlasy volající po změnách. Argumenty protivníků klasického vzdělání se po celou dobu v podstatě opakovaly, pouze s postupem doby získávaly na síle a důraznosti.<sup>110</sup> Ponechme stranou argumenty náboženské, vedené z pozice katolické církve (pohanská kultura nemůže být prostředkem výchovy mládeže), i výtky ze strany zastánců národního rázu vzdělání (výuka klasickým jazykům neodpovídá potřebám české národní společnosti<sup>111</sup>). Soustředme se na útoky proti gymnáziím vedené z pozice modernismu, pokroku a tzv. realismu, tj. přívrženců moderních jazyků a exaktních oborů a odpůrců klasických jazyků jakožto předmětů nepraktických, zbytečných a přežilých.

Jejich podrobný soupis podává SVOBODA (1957) a poskytuje nám tak přehled všech základních argumentů, které se objevovaly během druhé poloviny 19. století až do začátku století následujícího: Odpůrci klasického vzdělání především poukazují na scestnost a neúčinnost formální a filologické výuky klasických jazyků (tam., 329), na jeho „gramatikářství a slovíčkářství“ (tam., 155). Objevují se hlasy, že by bylo lépe číst

<sup>108</sup> Starověkým dějinám se žáci věnovali v sekundě a poté znovu v kvintě a částečně v sextě. Viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 60-61; ZPRÁVY GYMNAZIA 1881, 26-31; a 1888, 40-45.

<sup>109</sup> Viz o nich SVOBODA 1957, 277-278.

<sup>110</sup> Dodejme, že jinde v Evropě tomu bylo jinak – viz SVOBODA 1957, 152 a 329.

<sup>111</sup> Viz SVATOŠ 2004, 48.

antickou literaturu v překladech než „přežvykovat rozličné úryvky beze vší souvislosti“ (tamt., 154), nebo ji nečíst vůbec vzhledem k její nemravnosti (tamt., 154, 329). Jiní autoři upozorňují na mravní choulostivost řeckých mýtů (Diovy zálety apod.; tamt., 329), na řeckou pederastii (tamt., 155) či na otroctví (tamt., 330). O údajném výchovném ideálu antické kultury obecně se pak ozývají názory, že Řecko se vyžilo a že nemůže být pro dnešek vzorem, neboť „neodpovídá na palčivé otázky našeho sociálního života“ (tamt., 330), případně je relativizován význam antické kultury ve prospěch jakékoli kultury jiné: „stejně [jako poznání starých národů] by vzdělávalo poznání Eskymáků“ (tamt., 329). Odpovědí jim byly obhajoby latiny a řečtiny jako nezbytné součásti gymnaziálního vzdělání, vedené převážně klasickými filology samotnými.<sup>112</sup>

Polemika nabrala na intenzitě před rokem 1908, kdy ministr uspořádal anketu o problémech ve středním školství.<sup>113</sup> Ta dala naplno zaznít různým přehodnocením antiky oproštěným od obvyklých předsudků a stereotypů. V opozici vůči zastáncům klasického vzdělání vystupoval tehdy vedle pedagoga Františka Drtiny zvláště budoucí sociolog Emanuel Chalupný a historik Josef Šusta, kteří ve svých statích rozvinuli výše zmíněné argumenty. (Jejich publikace byly také a zejména reakcí na Macharův *Řím*, o němž se tehdy hojně diskutovalo. K Chalupnému a Šustovi se tedy vrátíme později, v kapitole III.3 o Macharovi.) Výsledkem byla Marchetova reforma gymnázií z roku 1908, kdy byl zřízen zvláštní typ reálných gymnázií s výukou francouzštiny (nebo jiného moderního jazyka) místo řečtiny a na klasickém gymnáziu byly ubrány hodiny latině s tím, že důraz by měl být napříště kladen na reálie a kulturní dějiny.<sup>114</sup> Reforma tedy pomohla studentům gymnázií, ale je otázka, nakolik přispěla ke změně myšlení o antice samotné. Přinejmenším však polemika otevřela diskusi o postavení a úloze antiky v moderní společnosti a umožnila nahlédnout antiku nikoli nekriticky jako svět vzorů a ideálů, ale historicky jako překonanou dějinnou epochu.

---

<sup>112</sup> Ti bránili klasické jazyky a jejich formální výuku jako nástroj k učení logickému myšlení: latina prý „jest vlahou, jež vniká do žírné půdy ducha lidského, sílí paměť a rozum“ (SVOBODA 1957, 155). Klasická literatura je pak „nejvhodnější četbou pro mládež“ (tamt., 155) a zvláště patrný je její blahodárny vliv ve srovnání s moderními romány (tamt., 153). Antická kultura samotná je podle nich obecně lidská a věčně platná a „řecká kultura [je] nejkrásnější, ježto je harmonická“ (tamt., 330).

<sup>113</sup> Viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 25-26.

<sup>114</sup> SVOBODA (1957, 281 a 284) uvádí také rozšíření počtu autorů čtených na školách, jak jsme zmínili v souvislosti se školním kánonem. Podrobněji o Marchetově reformě viz ŘEZNIČKOVÁ 2007, 25-27. Změny, které se netýkají klasických jazyků, zde nezmiňujeme.

## I.3 Antika v překladu

Překlad je jedním z hlavních prostředníků kontaktu mezi literaturami a kulturami. Definujeme-li jej jako formu komunikace, při níž jsou znaky z jednoho jazykového systému transformovány do jiného jazykového systému s odlišným publikem (GUILLÉN 2008, 296), pak v případě překladů z antické poezie se jedná o proces specifický. Tato specifická je dána jednak velkou časovou vzdáleností mezi kulturou původní a kulturou přijímající, jednak odlišností metrických systémů. Překládání z klasických jazyků je však komplikováno ještě jinou skutečností, která se do něj promítá a o níž jsme se zmínili v Úvodu v souvislosti se specifickostí recepce antiky. Jak upozorňuje BAŽIL (2012, 71), latinská poezie (a platí to i v případě řecké) nepředstavuje pro českého čtenáře kulturu klasicky *jinou*, neboť je zároveň vnímána jako součást společné kulturní tradice. Nachází se tedy někde mezi póly *naše* a *cizí* – tento vztah k antice jsme zřetelně viděli např. v prohlášení O. Hostinského „jsme takorčka Polořekové a Polořímané“ (viz výše v kapitole I.1.1).

Tradičně se v překladu rozlišují dvě hlavní tendence podle toho, na kterou složku komunikace se překladatel orientuje; překlady zaměřené na výchozí text bývají označovány za doslovné či věrné, překlady orientující se na cílový jazyk a na zamýšlené publikum za volné. My zde budeme používat terminologii Jiřího Pelána, který ve své studii pracuje s překlady děl starší literatury, konkrétně *Písně o Rolandovi* (PELÁN 1998). Zde má překladatel co do činění s časově vzdáleným kulturním kontextem podobně jako překladatel z antické literatury. Nabízejí se mu tedy dvě možnosti: buď se bude snažit přimět čtenáře, aby ocenil původní, jemu cizí poetiku (Pelán tento typ překladu nazývá *konformní*), nebo přizpůsobí poetiku díla novému estetickému systému a přivede naopak dílo za čtenářem (překlad *adaptační*). Druhý typ překladu sice podle Pelána „trochu nadbíhá čtenářově lenosti“ (tam., 159), ale má šanci vrůst do organismu domácí literatury. Pelán zdůrazňuje, že oba typy překladu jsou stejně legitimní.

Zabýváme-li se překlady z antické literatury – a budeme se zde pro zjednodušení zabývat jen díly v řeči vázané –, vyvstanou nám v souvislosti s Pelánovými typy překladu dva základní okruhy témat. Především se jedná o problém formální věrnosti originálu; ten byl v 19. století v podstatě redukován na dilema, zda překládat antickou poezii přízvučně, nebo časoměrně. Ve dvacátých a třicátých letech 19. století probíhaly v české obrozenské společnosti vášnivé diskuse o nejvhodnější prozódii pro české básnictví. Polemiky mezi časoměrníky a zastánci přízvučné prozodie se dotkly mnohem více překládání z antické poezie, která byla výlučně časoměrná, než překladů z literatur

moderních či původní české básnické tvorby. Zatímco v původní české poezii se časomíra omezila na několik málo literárních děl a brzy od ní bylo upuštěno, v překladech z antické poezie a dramatu se užívala v daleko hojnější míře a v druhé polovině 19. století v nich až do reformy Josefa Krále na konci devadesátých let zcela převládla. Co se týká druhého postoje k překládání antické literatury, tj. překladů adaptačních, znamenají v našem případě vždy alternativu k oficiálnímu typu překladu, tj. překladu časoměrnému. Tyto překlady se vyhýbají časoměře a pokoušejí se jinými prostředky dát antické poezii takový tvar, který by byl pro čtenáře esteticky působivý.

V této kapitole si budeme všimnout pouze hlavních tendencí, problémů a možností při překládání antické poezie a dramatu do češtiny v 19. století. Půjde nám spíše o obecné trendy a o to, jak se o překladech z antické literatury uvažovalo, než o důkladnou sondu do období sledovaného v naší práci. Proto si všímáme i období staršího, kdy se některé z těchto otázek formovaly. Zvláště je důležité zabývat se vztahem češtiny k časoměře, protože odlišnost prozodií bývá pokládána při překládání z latiny a řečtiny do češtiny za hlavní kámen úrazu.<sup>115</sup>

### Prokletí časomíry

Antonín Jaroslav Puchmajer a básníci jeho okruhu (Šebestián Hněvkovský, Vojtěch Nejedlý a jeho bratr Jan) na přelomu 18. a 19. století překládali z antických literatur poměrně volně a v duchu klasicistní adaptační metody, takže antická díla běžně upravovali a přizpůsobovali českému prostředí. V otázkách prozodie se řídili Dobrovského zásadami, které stanovil v *České prozodii (Böhmische Prosodie, 1795)* a v nichž doporučil pro českou poezii jako nejvhodnější princip sylabotónický, založený na přízvuku a počtu slabik ve verši. O vhodnosti sylabotónické prozodie však už v roce 1804 začal pochybovat Josef Jungmann<sup>116</sup> a o několik let později se na něj odvolali mladý Palacký se Šafaříkem ve spisu *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (1818). Zde napadli přízvuchnou teorii Dobrovského a přihlásili se k odkazu časoměrné poezie řecké a římské, v níž je určujícím principem protiklad krátkých a dlouhých slabik – po jejím vzoru prohlásili časomíru za jediné vhodné prozodii pro českou poezii. O přízvuchných překladech antických časoměrných veršů se pak autoři *Počátků* vyjadřují takto: „Čechové, celý soudný cizozemců svět [...] smáti se vám bude, že za nebevzletným Pegasem jste na kulhavé, kašlavé herce poklusovati se pokoušeli!“ (PALACKÝ a ŠAFAŘÍK 1918, 22)

<sup>115</sup> Překlady antické literatury se přehledově zabýval ŠPRINCL 1979; obecné problémy překladu viz např. již klasická práce LEVÉHO 1996.

<sup>116</sup> V rukopisné pojednání *Nepředsudné mínění o české prozodii, které Jungmann rozeslal předním spisovatelům k posouzení* (dnes ztraceno).

Vlivem *Počátků* vzniklo několik původních básnických děl psaných časomírou (předzpěv Kollárovy *Slávy dcery* [1824], úvod Polákovy *Vznešenosti přírody* [1819] aj.), ale většina básníků se brzy přiklonila k přízvučné prozódii. Polemiky o místě časomíry v české prozódii nicméně pokračovaly až do druhé poloviny 19. století. Ještě v diskusích v Umělecké besedě mezi léty 1869 a 1880 nebylo jasné, zda má česká poezie oba principy kombinovat, či zda se má držet přízvuku, který se uplatňoval v lidové poezii.<sup>117</sup> Hlavním odpůrcem časomíry byl Otakar Hostinský, který své argumenty podepřel také zevrubným výkladem o povaze českého přízvuku v článku Několik slov o české prozódii (1870). Časoměrnou prozódii Hostinský vyhrazuje pouze antikvárně věrnému překladu antických veršů (HOSTINSKÝ 1974, 230 a 235). Ostatně v překladech antické literatury byla časomíra od vydání *Počátků* zcela běžná a postupně se ustálila jako téměř jediný vhodný způsob. Uplatňovala se však i v překladech moderní poezie, pokud byla psána časomírou, a ojediněle, spíše jako experiment, i v poezii původní. Ještě v devadesátých letech 19. století překládá Eliška Krásnohorská Hamerlingova *Krále sionského (Der König von Sion)* časoměrně (vyšel roku 1901)<sup>118</sup> a Svatopluk Čech píše časoměrným hexametrem epos *Václav Živsa* (1901).<sup>119</sup>

Překlady klasických děl světové literatury tvořily důležitou součást obrozenské kultury proto, že měly obohacovat češtinu a zároveň dokazovat její vyspělost. Tak např. podle Václava Bolemíra Nebeského „[Vergiliova] jazyková výtečnost překladateli příležitost poskytuje bohatost a ohebnost svého jazyka proukázat a zdokonalit“ (NEBESKÝ 1851, 143). Podobně Hostinský zdůrazňuje, že úloha překládání netkví v tom, abychom se s díly seznámili, neboť v tom případě je lepší přečíst si originál nebo sáhnout po překladu německém, nýbrž je nezbytné pro vytříbení básnické mluvy (HOSTINSKÝ 1974, 390-391). Navzdory tomuto požadavku však překlady antické literatury měly do „bohatosti jazyka“ daleko a postupně se stávaly stále méně srozumitelnými. Bylo to nejen působením časomíry, která znásilňovala jazyk do nepřirozených tvarů, ale od začátku padesátých let 19. století také nástupem nové generace klasických filologů, která vyrostla na německých novohumanistických vzorech. Vlivem německé klasické filologie začal být kladen důraz na jazyk a text, nikoli na znalost kontextu, tj. starověkých dějin a umění.<sup>120</sup> Jako překladatelé klasičtí filologové rezignovali na estetickou stránku překladu a jejich heslem byla věrnost originálu, filologická přesnost a doslovnost (použití časomíry tuto podmínku věrnosti splňovalo po formální stránce). Horší však bylo, že

<sup>117</sup> Diskuse se účastnili zvláště Schulz, Vlček, Durdík a Hostinský. Viz JELÍNEK 1913, 178-181.

<sup>118</sup> Výňatek vyšel v *Lumíru* 1894. O užití časomíry v tomto překladu polemizoval s Krásnohorskou Vrchlický, editor *Sborníku světové poesie*, v němž překlad vyšel; nakonec ale gentlemansky ustoupil (viz dopis Vrchlického Krásnohorské z 20. 5. 1891 in PRAŽÁK 1955, 281).

<sup>119</sup> Původně vycházelo v *Květech* 1889-91.

<sup>120</sup> Srov. CLASSICAL TRADITION 1992.

klasičtí filologové si do značné míry vytvořili monopol na překládání antické literatury a podrývali snahy ostatních, svobodomyšlnějších překladatelů.<sup>121</sup>

V okamžiku, kdy přestali překládat přední spisovatelé a básníci<sup>122</sup> a překládání z klasických jazyků se chopili vystudovaní profesionálové, úroveň překladů začala klesat. Na konci 19. století o nich s despektem mluví F. X. Šalda: „filologická pensa profesorská, díla toporně uvrtnaná nebásnickými řemeslníky filologie, pravé paskvily antické krásy“ (ŠALDA 1897, 303). Existovaly samozřejmě výjimky a někteří překladatelé šli svou vlastní cestou, jako např. básník V. B. Nebeský (viz dále), často se však jednalo o ojedinělé pokusy osobností, které neměly dostatečnou autoritu, aby překladatelské konvence změnily. Většinou se tedy překlady antické literatury vzdálily čtenáři a staly se spíše pomůckami pro gymnazisty, kterým svou doslovností vyhovovaly při strastiplném studiu latiny a řečtiny.

V překladech antických dramát, v nichž se střídá více různých meter a některá z nich lze velmi těžko napodobit přízvučně, jako anapesty a dochmie, se postupně ustálil úzus překládat dialogy přízvučně a lyrické partie chóru časoměrně. Tomuto typu překladu se říkalo *obojživelný* a do překladatelské praxe ho překladem Sofoklovy *Antigony* (1851) zavedl klasický filolog František Šohaj.<sup>123</sup> Ačkoli se v tomto hybridním útvaru mísily dva zcela odlišné prozodické principy, v překladech antických dramát do češtiny přežíval tento způsob až do konce 19. století. Jako příklad tohoto typu překladu uveďme ukázkou z písně chóru (který v tomto případě tvoří Erynie) z Aischylových *Eumenid* od Hynka Mejsnara (1883):

„Pýcha lidská, ta vznešená pode sluncem,  
vpod zemi krsne nesličně niveč se propadnouc,  
až sbor náš v šatu mračně zjeví se a tanců  
začne rejdy strašlivé.  
[...]

<sup>121</sup> Např. Ladislav Quis líčí, jak vystoupil v Umělecké besedě proti časomíře v překladech ze starých jazyků, a dostal se do konfliktu s přítomnými klasickými filology. Následkem toho byl nucen vzdát se pokusu překládat Homéra osmistopým přízvučným trochejem (QUIS 1984, 81). O strachu před odborníky se zmiňuje také JIRÁT 1978, 19-20.

<sup>122</sup> Např. Palacký překládal Platona, Jungmann *Řeckou antologii* a Lukiana, Šafařík Aristofana, Čelakovský Martiala, Vinařický Vergilia a Homéra aj.

<sup>123</sup> V. B. Nebeský ve své recenzi Šohajova překladu akceptuje funkční oprávněnost takového přístupu a vysvětluje ho v duchu toho, co bychom dnes nazvali substituční metodou, tj. snahou překládat tak, aby přeložené dílo působilo na čtenáře podobným způsobem, jakým mohl působit originál na svého původního příjemce: „P. Šohaj použil obou u nás možných soustav veršovacích, časoměry ve sborech a přízvuku v rozmluvách. Dalo by se arci ledacos namítat proti tomuto míchání; máť ale i ten důvod pro sebe, že i Athéňanovi sbor cizím nářečím svým jinak do ucha padal, než rozmluva“ (NEBESKÝ 1851, 147). O jedenáct let později však Nebeský vyjádřil s obojživelným překládáním antických dramát zásadní nesouhlas: „dvou docela různých principů metrických“ v jednom a témž díle podle něj užít nelze (NEBESKÝ 1862, 21).

Toť jisto: důmyslivé  
 jsme, cíle dostíhavé,  
 mstitelky vin hrozné,  
 nesmířlivé lidem lichým,  
 život vedouce s údělem  
 mrzkým nevážným v práchnivišti chmurnatém, božstvu  
 odporné, kamo příkra je cesta  
 světla jak mrakot synům“ (MEJSNAR 1883, 133).

Šroubovanost a nesrozumitelnost Mejsnarova překladu, daná časomírou a extrémní snahou o doslovnost, vynikne zvláště ve srovnání s Nebeského překladem stejné pasáže (viz níže).

### **Králova reforma a její lumírovský předvoj**

Důležitým mezníkem na cestě antické poezie a dramatu za českým čtenářem byla překladatelská reforma, formulovaná teoreticky klasickým filologem Josefem Králem, ale připravovaná prakticky a na básnických příkladech už před ním básníky lumírovské generace, zvláště Jaroslavem Vrchlickým. Král rozhodně tvrdil, že v překladech antické poezie je nutné zachovávat formu originálu, což bylo ve shodě s hlavní zásadou estetika Josefa Durdíka a lumírovské překladatelské školy. Protože však je časomíra pro češtinu nevhodná, navrhoval nahradit délku přízvukem při zachování stejného metrického schématu. V otázce přízvuku byl velmi rigorózní a nepřipouštěl odchylky od daného metra;<sup>124</sup> nicméně tímto způsobem dokázal napodobit všechna antická metra včetně těch, která byla považována za nepřeveditelná. Kromě toho, že byl Král zarytým nepřitelem časomíry v překladech, vystupoval také proti nesrozumitelným a příliš doslovným překladům antické literatury, které se rozmohly v jeho době, a kritizoval jejich nepřirozený slovosled a zastaralé a kuriózní výrazy. Stejně tak však kritizoval i překlady volné, prozaické a různé typy přebásnění.

Královo odmítavé stanovisko k časoměrným překladům z antické literatury se utvářelo postupně – jeho první překlady řeckých dramát počínaje Sofoklovou *Antigonou* (1883) jsou ještě obojživelné.<sup>125</sup> Od roku 1893 začíná vycházet v *Listech filologických* na

<sup>124</sup> Podle Mukařovského se Král mýlil v několika bodech: nedoceňoval kvantitu, žádal naprostou důslednost v dodržování metrického schématu, což by vedlo ke „zkamenění básnického rytmu“ (MUKAŘOVSKÝ 1982, 283), a opomenul skutečnost, že „jednoznačnosti nabývá verš teprve v kontextu vlivem metrické setrvačnosti“ (tamt., 279).

<sup>125</sup> Po *Antigoně* následuje překlad Euripidova *Kyklopa* (1885) a *Alkestidy* (1888), Plautových *Memaechmů* (1890) a Sofoklova *Filokteta* (1891). Poté Král vydává už jen překlady přízvuché: Sofoklovu *Elektru* (1897), Aischylovu *Oresteiu* (1902) a *Upoutaného Promethea* (*Prométheus desmótés*; 1914), Sofoklovu *Antigonu* (1903), Euripidova *Hippolyta* (1912) a Terentiova *Kleštěnce* (*Eunuchus*; 1917).

pokračování jeho přelomová studie *O prozódii české*,<sup>126</sup> v níž se odvolává na zdařilé Vrchlického překlady Carducciho a Danta a na překlady Sládkovy (KRÁL 1924, 5).<sup>127</sup> V této době Král také už překládá přízvučně celou Sofoklovu *Elektru* a tato tragédie vychází roku 1897. O tom, jakou váhu kladl Král na srozumitelnost, jasnost a přístupnost svého překladu, svědčí jeho dopis Vrchlickému: „Lyrické partie v přízvučném překladě vypadají docela jinak, modernější a nám bližší; bojím se, že páni časoměrníci ani v tom neshledají Sofokla. A přec ti starší básníci také chtěli, aby se jim rozumělo, a nepsali zajisté pro své lidi tak šroubovaně a nejasně, jak vypadají moderní časoměrné překlady jejich básní.“<sup>128</sup> Také F. X. Šalda ve své recenzi Králova překladu oceňuje, že Král překonal předsudek časoměrné rytmiky v překladech antických děl, takže „teprve nyní může člověk slušného vkusu čísti překlad Sofokla, aniž bude urážen nevkusnými násilnostmi a filologickými pitvornostmi“ (ŠALDA 1897, 303). Nejvíce si na Králově překladu cení toho, že konečně vynikla „krása, síla a lad“ originálu (tamt.) a „kouzlo antického ducha“ (tamt., 304).

Obecně se Královi přisuzuje zásluha na prosazení přízvučné nápodoby antických meter v překladech do češtiny. Není však příliš známo, že Jaroslav Vrchlický a jeho básničtí druhové se o přízvučnou podobu antických meter pokoušeli už od začátku osmdesátých let. Roku 1881 publikoval Julius Zeyer v *Lumíru* báseň Helena, psanou přízvučným hexametrem (ZEYER 1881),<sup>129</sup> a v témže ročníku vydal Vrchlický soubor pěti básní, který nazval Studie rozměrův antických (VRCHLICKÝ 1881).<sup>130</sup> V nich napodobil na základě přirozeného přízvuku nejznámější antická metra: sapfickou strofu (v básni Sapfó a Večer), alkajskou strofu (Antinous), elegické distichon (Kouř na břehu) a menší asklépiadský verš (Chios). Přízvučná sapfická strofa vypadala v jeho podání takto:

„Mrtvá, mrtvá; v hlubinách věků dávno,  
Sapfó, dřímáš, nad tebou času vlny  
dmou se, hlubší, děsnější, nežli hrob tvůj  
v lesbickém moři.

Jako symbol Helady před mým zrakem

<sup>126</sup> Knižně vydáno až posmrtně: KRÁL 1924 a 1938.

<sup>127</sup> Jedná se o tyto překlady Vrchlického: *Výbor básní Giosuè Carducciho* (1890) a *Dantovy Básně lyrické* (1891). Sládek použil přízvučný hexametr v překladu Tegnérovy *Písně o Frithiofovi* (*Frithiofs Saga*; Sládkův překlad vyšel roku 1891); dále přeložil přízvučně Mickiewiczova *Konráda Wallenroda* (1891).

<sup>128</sup> Dopis z 9. 11. 1896. In: SVATOŠ 1986-1987, 293. Podobně, i když poněkud mírněji, to Král vyjádřil v předmluvě k překladu *Elektry*.

<sup>129</sup> Báseň Helena byla později zahrnuta do sbírky *Poezie* (1884); srov. STIEBITZ 1934b.

<sup>130</sup> Básně Vrchlický později zahrnul do sbírek *Jak táhla mračna* (1885), *Zlomky epejeje* (1886) a *Motýli všech barev* (1887).



planeš v krásy úbělu; velká, čistá  
 tvoje duše chvěje se, kvílí, jásá  
 v sapfické sloce [...]“ (VRCHLICKÝ 1881, 273).

Dalším dílem, kterým Vrchlický přispěl k vítězství přízvuku v překladech antické poezie a na něž se také Král odvolával v *České prozódii*, byl překlad básní Giosuè Carducciho. V něm Vrchlický stejně jako Carducci v originále přízvučně napodobil antická metra.<sup>131</sup> Zhruba ve stejné době použil přízvučnou nápodobu hexametru v písni pěvce v posledním díle své trilogie *Hippodamie* (*Smrt Hippodamie*, 1891). Vrchlický byl znám jako zapřisáhlý odpůrce časomíry, jak bylo zmíněno výše v souvislosti s Krásnohorské překladem Hamerlinga. V poznámce k překladu Carducciho odmítá „šroubovati [...] jazyk do dávno odbytých trdic a svorů časoměrných“ (VRCHLICKÝ 1890, 19) a na jiném místě píše, že by raději viděl *Iliadu* a *Odysseu* přeloženou v próze (kterýžto způsob jinak výslovně odsuzuje) než v našich hexametrech (VRCHLICKÝ 1895, VII). V podobném smyslu se vyjadřuje ve své básni *Disticha* (*Dojmy a rozmary*):

„Hexametř s pentametrem teď již holá kostra je,  
 na ty struny, na ty flétny moje píseň nehraje.  
 Z celé duše nenávidím učení těch veršů krám [...]“ (VRCHLICKÝ 1958, 75).

Král a Vrchlický byli přátelé a univerzitní kolegové a z dopisů, které si vyměnili, je zřejmá jejich spřízněnost a úzká spolupráce v otázkách prozodie. Král s Vrchlickým diskutovali nejen o svých překladech, ale o úrovni překladů a básnictví obecně a navzájem se utvrzovali ve svém přesvědčení o nutnosti překládat formou originálu, ale tak, aby si překlad zachoval jeho estetické kvality a zároveň byl srozumitelný. Vrchlický proti časomíře nejednou vystupoval ještě před Králem. Kromě toho to byl právě on, kdo nabídl Královi, že vydá jeho překlad *Elektry* v Ottově *Sborníku světové poesie*, jehož byl editorem. Přitom Královi napsal: „Mně jde o princip, dokázati na *velkém díle*, tedy prakticky, naše teorie“ SVATOŠ 1986-1987, 295 (dopis z 14. 11. 1896).<sup>132</sup> Lze tedy tvrdit, že každý samostatně by v prosazování reformy přízvučného překladu antické poezie stěží uspěl, nýbrž že potřebovali jeden druhého: básník Vrchlický Královu teoretickou průpravu a filolog Král Vrchlického talent a básnickou intuici.

Králova překladatelská reforma byla důležitým mezníkem v překládání antické poezie a dramatu. Pomohla překladatelům antické literatury, zvláště klasickým

<sup>131</sup> Giosuè Carducci byl italský klasický filolog a básník, který ve svých experimentálních *Ódách barbarských* (*Odi barbare*, 1877) napodobil přízvučně antická metra a narušil tak tradiční sylabickou italskou poezii, založenou na rýmu. Srov. JANDOVÁ 1998, 29-31.

<sup>132</sup> O vztahu Krále a Vrchlického viz také SVATOŠ 1984.

filologům, vybědnout z dlouholetého postavení nesrozumitelnosti, zpátečnictví a školometství. Určitá dávka směšnosti jim ovšem už zůstane: Ještě ve třicátých letech 20. století budou Voskovec s Werichem ve svých hrách parodovat styl těchto filologických překladů a vojáci na koních budou na scéně ohlašováni časoměrně slovy „Čtvermonohým dupotem ujetou tepe podkova půdu“ (VOSKOVEC a WERICH 1956, 468).<sup>133</sup>

Koncem 19. století byla časomíra vnímána mimo okruh klasických filologů jako uzavřený vývojový stupeň české poezie: V roce 1890 se v časopisu *Čas* setkáme s údivem nad Čechovým časoměrným *Václavem Živsou* stejně jako nad pokusem gymnaziálního profesora Václava Veverky překládat časoměrně s rýmem – „pokusem tak nešťastným jako všechny dosavadní“ (ANONYM 1890c, 650). Neznámý autor naopak chválí Vrchlického za jeho přízvučné překlady Carducciho a vyzdvihuje ho jako reformátora. Celý komentář k soudobé prozodické situaci, kdy prý „české časomíře nastává boj o život“, končí slovy: „Je [...] zajímavé, že i mezi klasickými filology vznikají pochybnosti o časomíře“ (tamt.). Z tohoto výroku prosvítá povědomí o mimořádně pevném postavení časomíry v překladech z klasických jazyků i o konzervativizmu klasických filologů. Ten jim však z velké části zůstane i v průběhu 20. století – tentokrát však půjde o rigorózní lpění na Králem stanovených pravidlech přízvučné nápodoby (srov. BAŽIL 2012, 74).

### Adaptační překlady

Dosud jsme se zabývali překladateli z antických literatur, kteří usilovali o maximální věrnost originálu, ať už to byla věrnost formě u překladů časoměrných, extrémní věrnost obsahu u doslovných překladů filologických, nebo konečně věrnost obojímu, ovšem s důrazem na srozumitelnost textu, jako u Josefa Krále. Vedle těch, kteří kladli největší váhu na text překládaného díla (Pelánův překlad *konformní*), byli však i tací překladatelé, kteří více akcentovali čtenáře, možnosti cílového jazyka a domácí literární tradici (překlad *adaptační*). V tom případě se neohlíželi na rozměr originálu a mohli se soustředit na to, aby spolu s přetlumočením obsahu díla adekvátně převedli jeho estetické kvality, a jeho formální stránku adaptovali vzhledem k estetickému systému cílového jazyka. Možností, jak toho dosáhnout, je samozřejmě více a různí překladatelé na tuto výzvu reagovali různým způsobem.

Někteří překladatelé si kladli otázku, zda je možné soudobými jazykovými a stylistickými prostředky zprostředkovat čtenáři plody kultury tak časově vzdálené a odlišné, jako je kultura antická. Tato otázka vybízela k různým experimentům. Jejich principem je snaha na jedné straně časovou odlehlost a jinakost záměrně zdůraznit. Na druhé straně však dochází k jakémusi přisvojení či adaptaci díla tím, že je zasazeno do

<sup>133</sup> Viz také komedie *Osel a stín* od týchž autorů, zvláště Prolog – Dionýsovo elegické distichon (VOSKOVEC a WERICH 1965, 33).

rámce domácí tradice. Tyto pokusy výborně korespondují s tím, co jsme řekli v úvodu o antické literatuře jako *jiné* a *naší* zároveň.

Cestou jazykové archaizace<sup>134</sup> šel u nás ve čtyřicátých letech Antonín Liška, který překládal Homéra „mluvou staročeskoslovanskou“ a jazykem *Rukopisu královédvorského*.<sup>135</sup> Podobně se v téže době domníval básník Karel Vinařický, že bude Homér českému citu a duchu bližší v podobě lidové poezie, a pořídil tzv. prstonárodní překlad I. zpěvu *Iliady* a *Odyseie*, tj. přeložil Homéra pětistopým trochejským veršem podle vzoru *Rukopisu královédvorského* a podle hrdinských písní srbských a ruských (VINAŘICKÝ 1843).<sup>136</sup> Tyto překlady souvisely s dobovými romantickými teoriemi o příbuznosti homérských básní a lidové poezie, v níž mají údajně původ i středověké eposy. Ve Francii, kde se o těchto teoriích obzvláště diskutovalo, mají obdobu v Littrého překladu Homéra ze stejné doby (1847).<sup>137</sup> Tyto experimenty mají nesporně své opodstatnění v případě, že překladatel je schopen převést text do takového jazyka, který je vnímán čtenářem jako časově vzdálený, ale zároveň zůstává díky zakotvení v domácí literární tradici dokonale srozumitelným.<sup>138</sup>

Výjimečné místo mezi překladateli z antické literatury v 19. století zaujímá básník Václav Bolemír Nebeský, který kladl největší důraz na působení přeloženého díla na čtenáře.<sup>139</sup> Nebeský neměl příležitost studovat klasické jazyky na univerzitě a své rozsáhlé znalosti antické literatury a kultury načerpal na litoměřickém gymnáziu ještě před Exner-Bonitzovou reformou a samostudiem. Možná právě proto k antické literatuře přistupoval bez obvyklých klasickofilologických předsudků a dokázal si uchovat svěží a nezaujatý pohled. V úvodu k Aischylovým *Eumenidám* vysvětluje, že překládá pro vzdělané obecnstvo, aby se antické drama dostalo do živé literatury, a nikoliv pro klasické filology. Nebeský odmítá časomíru jako něco, co bylo „u nás vždy jen zvláštností a mistrností filologickou“ (NEBESKÝ 1862, 22). Šlo mu hlavně o to, aby překlad působil na čtenáře obdobně jako originál na svého recipienta, jak o tom svědčí jeho poznámka

<sup>134</sup> Necháváme stranou překlady, které chtěly archaizaci dokázat genetickou příbuzností řečtiny a češtiny, jako překlady F. Šíra, Ř. Dankovského aj. Srov. MACURA 1995, 133-138; LEVÝ 1996 I., 139-142.

<sup>135</sup> Své myšlenky k překládání Homéra formuloval Liška v *Kroku* 1827, jeho překlad *Odyseie* však vyšel až 1844. Srov. SVOBODA 1957, 100-101; LEVÝ 1996 I., 138.

<sup>136</sup> Viz také SVOBODA 1957, 73.

<sup>137</sup> Émile Littré, autor proslulého slovníku francouzského jazyka, přeložil I. zpěv *Iliady* francouzštinou 13. století a napodobil v něm dikci středověkých *chansons de geste*; srov. BRIX 1999.

<sup>138</sup> Paradoxně však i překlady, které obsahují málo srozumitelné archaismy a reálie, mohou být čtenářsky úspěšné. Takové byly překlady Leconta de Lisle, vůdčího představitele francouzského parnasismu. Ten překládal řecké autory tak, aby co nejvíce vynikla jejich kulturní odlišnost a aby si čtenář byl neustále vědom toho, že čte přes dvě tisíciletí starý text. Srov. HUMBERT-MOUGIN 2003, 31-44.

<sup>139</sup> Nebeský přeložil tato antická dramata: Aristofanovy komedie *Acharňští* (*Acharnés*; překlad vyšel roku 1849), *Rytíře* (*Hippés*; 1850) a *Žáby* (*Batrachoi*; 1870), Aischylova *Promethea* (1862) a *Eumenidy* (1862), Terentiovy *Bratry* (*Adelphoe*; 1871) a Plautovy *Pleníky* (tj. *Zajatce* [*Captivi*]; 1873). U překladů a odborných statí Nebeský většinou vypouštěl svůj vlastenecký přídomek Bolemír.

k překladu *Eumenid*: „Proti posavadnímu u nás obyčeji přeložil jsem i lyrické části (chóry) veršem přízvučným. Tyto části antické tragédie zpíval chór s průvodem hudby, tancuje při tom. Dle mého mínění měly by se tudíž vlastně rýmem neb zvučnou asonancí přeložiti, kdyby nám tím býti měly, čím byly starým Helénům“ (tamt., 21).<sup>140</sup>

Podobně jako v otázkách versologických postupuje Nebeský i při řešení problémů stylistických, takže řecká úsloví nahrazuje českými – na rozdíl od doslovného řešení klasickofilologických překladů, které jsou pak většinou přetíženy vysvětlujícími poznámkami pod čarou. Občas využívá archaizace a vypůjčuje si zastaralá slova z Jungmannova *Slovníku česko-německého*, aby „způsob Aischylovy mluvy naznačil“ (tamt., 86). Tímto přístupem předběhl Nebeský dobu a předjal Wilamowitzovu substituční metodu, na jejímž základě se u nás překládala antická literatura až téměř o století později.<sup>141</sup> Nebeského způsob práce s originálem můžeme demonstrovat na ukázce z jeho překladu Aischylových *Eumenid* (1862).

„Hrdě lidská pýcha  
 K nebesům se vypíná,  
 Avšak s hanbou v prachu  
 Mizí, v nic se rozplývá,  
 Když my černorouché  
 V choru nohou divokém  
 na něj ženem útokem.  
 [...]
 Tož jsem já, v mstě obratná,  
 Cílů svých se neminouc,  
 Hříchů nezapomenouc,  
 Neuprosná smrtelným;  
 Bez pocty a odplaty  
 Bohů vzdálená svůj konám řád,  
 Slunce svit kde nezakmit'  
 A kamž dráhou propastnou  
 Stejně kruto vidomí i slepí jdou“ (NEBESKÝ 1862, 42-43).

<sup>140</sup> Analogickým způsobem, tj. připodobněním k současnému životu, vysvětluje Nebeský v poznámkách k řeckým dramátům i řecké náboženské zvyky a politickou situaci ve starověkém Řecku.

<sup>141</sup> Tak Julie Nováková překládá v roce 1946 Musaiovu báseň *Hero a Leandros* rýmovaným alexandrinem a v roce 1950 Hésiodovy *Práce a dny* (*Erga kai hémeraí*) trochejským veršem, protože „verš, jehož slabičné a přízvukové obrysy jsou ve dvou jazycích tytéž, má v každém jazyku ráz jiný“ (cit. podle LEVÝ 1996 I., 208). Srov. také překlad *Odyssey* ve volných verších od Vladimíra Šrámka (1945).

Nebeského překlad lze porovnat s o poznání mladším Mejsnarovým překladem stejné pasáže (1883, viz výše). Vidíme, že Nebeský se nebojí porušit veršovou strukturu řeckého textu a že časomíru nahrazuje nepravidelným trochejským veršem. Kromě toho občas používá rým (*divokém – útokem*) a asonanci (*vypíná – rozplývá*), což jsou básnické prostředky, které tradiční klasickofilologický překlad nedovoluje.

### „Ohlasy“, „ozvuky“, „parafráze“

Další možností, jak zprostředkovat čtenáři antickou poezii v esteticky působivém překladu, je volné přebásnění, zcela rezignující na její původní časoměrnou podobu a využívající básnické prostředky antické literatury cizí, ale české poezii vlastní. Takoví překladatelé pro své překlady často volí nejen rým, jako to učinil Nebeský, ale používají i jiné básnické prostředky, např. refrén nebo moderní veršové útvary. Když jindřichohradecký profesor František Šebek začal na začátku sedmdesátých let překládat Homérovu *Iliadu* pětistopým veršem trochejským, rýmovaným po způsobu stance (tj. abababcc),<sup>142</sup> vítá to Hostinský jako vynikající prostředek popularizace antické literatury: „Šťastná a bez odporu nejrůznější přímluvy hodná myšlenka učiniti věčně krásné zpěvy Homérovy přístupné nejširším kruhům nynějšího obecnstva a popularizovati je překladem moderním, tj. přízvukným a rýmovaným, nalezla horlivého zástupce ve Fr. Šebkovi“ (HOSTINSKÝ 1974, 392).

Zdá se však, že přebásnění nebylo považováno jakožto příliš volné za překlad v pravém slova smyslu a od překladatele vyžadovalo nutnou dávku odvahy. Proto také velmi často pro jistotu už svým názvem či podtitulem zdůrazňovalo volný vztah k předloze. Například básník a filolog Ladislav Brtnický svůj rýmovaný převod slavné Ovidiovy elegie adresované vrátnému milované (Ovidius, *Amores* I, 6) nazývá Antické zastaveníčko – Motiv z Ovidia (BRTNICKÝ 1882).<sup>143</sup> Jiný klasický filolog, který byl zároveň příležitostným básníkem, Edvard Štolovský, zase nazval svá přebásnění Horatia „ohlasy“. Štolovský zde substituuje nejen formu, ale i některé prvky obsahu – Horatiovy ódy zcela přesouvá do českého prostředí a římské reálie nahrazuje českými. Přitom počestňuje i vlastní jména takřka po způsobu raněobrozenských překladů (např. Milka místo Lydie, Běla místo Chloe).<sup>144</sup>

Jaroslav Vrchlický označil Šebkův překlad Homéra ve stancích za *faux pas* a sám vystupoval jako přísný zastánce naprostého zachování rozměru originálu.<sup>145</sup> Ve své

<sup>142</sup> Šebek uveřejnil prvních pět zpěvů roku 1875 (viz SVOBODA 1957, 129), v další práci mu však zabránila smrt.

<sup>143</sup> Později tuto báseň Brtnický zařadil do své *Knihy staromódních veršů* (1931).

<sup>144</sup> Štolovský přebásnil několik Horatiových ód a dal jim české názvy: Pozdní láska (*Carmina* IV, 1), Návrat (III, 9), Nevěrné milence (I, 5), Odkvetlé kráse (I, 25; vše viz ŠTOLOVSKÝ 1884).

<sup>145</sup> „Ocitli jsme se u hlavního požadavku moderního umění překladatelského. Je to naprosté přilnutí k formě originálu, ano úplné zachování její. Netřeba vnímavému uchu ani hlubšího studia děl

vlastní literární tvorbě se však touto zásadou vždy neřídí: do své komedie *Pomsta Catullova* (1887) vložil úryvky velmi zdařilých vlastních rýmovaných překladů Catullovy básně (*Carmina* 5, 7 a 51). Jako příklad uveďme část slavné Catullovy básně s incipitem „Vivamus, mea Lesbia...“ (*Carmina* 5):

„Lesbie, žijme, mějme se rádi,  
 ať starci přísní s námi se vadí,  
 slunce ať zhasne, nebo se vrátí –  
 kdys věčný sen též nám bude spáti.  
 Polibků tisíc, stotisíc dej mi,  
 s duše mé těžké starosti sejmi,  
 tisíc zas nových a tisíc zase,  
 co je nám po tom, kdo na to ptá se?“ (VRCHLICKÝ 1934a, 280-281)

Vrchlického zdánlivou nedůslednost můžeme vysvětlit tím, že přebásnění bylo použito v jeho vlastním uměleckém textu. Tuto výsadu básnit „moderně“ si tehdy mohl dovolit pouze Catullus jakožto postava Vrchlického hry, která je v podstatě moderní konverzační komedií. Tyto básnické překlady měly velký úspěch u diváků při inscenaci komedie *Pomsta Catullova* v Národním divadle (viz kapitolu II.1). Tytéž básně, v plném znění a jen nepatrně upravené, Vrchlický později zařadil do sbírky *Zniv poezie národní a umělé* (1898). Ani zde se však neodvážil nazvat je „překlady v pravém slova smyslu, nýbrž volnými ohlasy a ozvuky“ (VRCHLICKÝ [1910], 3). Na stejném místě je nazývá transkripcemi a parafrázemi, které stojí na půl cesty mezi překládáním a původní tvorbou.

Je zřejmé, že časoměrné překlady antické poezie byly koncem 19. století vnímány jako anomálie, jak vyplývá z výše citovaného článku v *Čase*. Tuto školometskou topornost si snad uvědomovali i někteří klasičtí filologové: Například Timothej Hrubý ve své *Antologii z básníků římských* (1894), kterou mimochodem věnoval J. Vrchlickému, „básníku, jenž z klasického starověku těžil u nás nejvíce a nejskvěleji“ (HRUBÝ 1894, III), umístil vedle svého časoměrného překladu Catullovy básně č. 5 „Žijmež, Lesbie, v lásce ustavičné“ i zpracování Vrchlického z jeho *Pomsty Catullovy*, o němž byla řeč výše (tamtéž, 33). Zřejmě si uvědomoval, že kvalitním básnickým překladům nemohou ty filologické, byť sebevěrnější, konkurovat. V předmluvě to reflektuje těmito slovy: „Bylo by ovšem lépe podati širšímu obecenstvu, jemuž kouzlo rytmu a časoměry je cizím, rýmované

---

básnických a vycítí brzy, že [...] hlavní půvab Dantův je v nekonečné velebné tercíně, valící se jako příliv mořský, [...] a že Iliada v stancích je stejný faux pas jako *Osvobozený Jeruzalém* v hexametrech. Všechna tato velká díla básnická přišla s touto určitou formou na svět, tato forma jest integrující jejich částí, a to částí nedotknutelnou a svatou“ (cit. podle LEVÝ 1996 II., 43).

přebásnění, jaké Němcům a Francouzům podali mnozí znamenití básníci. Necítě k tomu dostatek sil, hleděl jsem lehkostí a srozumitelností překladu vyjít vstříc všem, kdo se o staré básníky zajímají“ (tamt., VI.).

Celkově Hrubý, jehož *Antologie* je určena pro „mládež studující“ (tamt.) a „širším vrstvám obecnosti“ (tamt., VII.) přistupuje ke svému úkolu překvapivě málo rigidně: nezatěžuje text nesčetnými poznámkami, které by osvětlily mytologický či politický kontext a nesrozumitelná místa. Dále vynechává „nesnadné verše, mytologické exkurzy, a tu i tam dovolil si malou změnu kvůli srozumitelnosti“ (tamt., VI.). Zdá se tedy, že Hrubý stál na straně moderních trendů v překládání a jako vzácná výjimka mezi klasickými filology jim přál, i když sám překládal časoměrně. Podobnou rozpolcenost možná prožívali i výše zmínění básníci klasičtí filologové Brtnický a Štolovský. Jejich pokusy o překlady básnické byly pouhou vedlejší činností, jakými si poetickými odskoky jinak seriózních gymnaziálních profesorů (také Štolovský překládal časoměrně, po Králově reformě přízvučně). K tomu, aby dokázali změnit tehdy panující normu, museli by mít jednak více talentu, jednak více odvahy.

### **Antika naše, nebo cizí?**

Nabízí se otázka, zda české překlady antické literatury ve sledovaném období do jisté míry nereflktují vztah české kultury 19. století k antice jako takové. Nesmělost autorů básnických a volných překladů přihlásit se plně k originálu, monopol klasických filologů na překládání, rigoróznost časoměrníků a svým způsobem i samotného Krále můžeme interpretovat jako výraz přílišné úcty k antice. Ta byla vlivem německého novohumanismu a rakouského školství, založeného od padesátých let 19. století na studiu klasických jazyků, vnímána jako mramorově sošná, dokonalá a zejména nedotknutelná.

Vztah k překládání antické literatury je však komplikován i tím, co jsme zmínili v úvodu této kapitoly: totiž faktem, že je vnímána jako součást evropské kulturní tradice, tedy v podstatě jako kultura *naše*, nikoli jen jako *jiná* nebo dokonce *exotická*. To jako by ospravedlňovalo jednak různé druhy extrémně adaptačních přístupů, jednak snahu o maximální přiblížení originálu po stránce formální, třebaže ta nakonec vedla k nesrozumitelnosti a suchopárnosti. Teprve Královy přízvučné překlady a překlady jeho následovníků, zvláště Otmara Vaňorného, načas vrátily překladům z antiky ztracený kredit.

V souvislosti s Královým překladem *Elektry* jsme citovali pochvalnou recenzi od F. X. Šaldy, který prý díky překladu konečně mohl ocenit krásu originálu. Paradoxně však právě tento překlad Šaldovi poskytl možnost uvědomit si i jinou věc: „Při tom všem nemohu se však ubránit poznámce: jak při vší harmonické dokonalosti a jednotnosti je

přece dnes harmonie ta pro nás mrtvě klidná. Ano, antické sochy, krásné, úměrné, vyrovnané – ale při tom všem přece jen mrtvé, neživé tváře, mrtvé kamenné oči [...]. Je to příliš rozumné, taková praktická střízlivost z toho vane chladným a odměřeným dechem. Nikde to záhadné a bolestné, to vytržené a extatické, to senzitivní a mystické, jemuž nás naučilo teprve křesťanství a středověk“ (ŠALDA 1897, 304).

Je zřejmé, že Šalda už vidí antiku jako *jinou* kulturu, vzdálenou modernímu člověku, vchovanému staletou křesťanskou tradicí. Složitou moderní krásu a senzitivnost, „ten roztěkaný nepokoj [doby], to šílené a bolavé snění“ (tamt.) pak klade přímo do protikladu ke kráse antické, této „mrtvé kamenné harmonii, chladné, tuhé a těžké, ostře skrojené a tvrdě uzavřené“ (tamt.). Šaldova poznámka je jedním z prvních hlasů mladé umělecké generace, která se na antiku jako takovou začíná dívat jinak. Začíná zpochybňovat její zařazení do kultury *naší* a stále více ji posouvá k pólu kultury *cizí*.



## II. DRAMA A DIVADLO

### II.1 Vrchlického antické komedie a tragédie

Máme-li se zde zabývat divadlem, musíme si především uvědomit jeho specifčnost oproti jiným uměleckým druhům. Divadlo je v první řadě umění kolektivní a diváci jsou nutnou podmínkou jeho existence, takže není recipováno individuálně a soliterně jako např. básnictví nebo malířství – netýká se to ovšem dramatu jako literárního díla. Divadlo je také fenomén institucionální a v námi sledovaném období je významnou složkou české národní kultury. Specifčnost divadla však zahrnuje také bezprostřední reakce publika, které se promítají do rychlé zpětné vazby v podobě divadelních referátů. Drama a divadlo, včetně divadelních recenzí, je proto pro nás výhodným materiálem ke studiu recepce antiky, neboť reflektuje kolektivní postoje a do značné míry vypovídá o dobovém myšlení.

O významné roli instituce Národního divadla pro českou společnost se zde není třeba rozepisovat, stejně jako o snahách českých spisovatelů dostat požadavkům na kvalitní národní dramaturgiu. V hierarchii dramatických žánrů stála tehdy nejvýše historická tragédie, přičemž vyžadována byla především tragédie z českých dějin.<sup>1</sup> Vzhledem k prestižnímu postavení antické kultury se však objevují i antické náměty, zvláště z římských dějin: ještě v Prozatímním divadle byl uveden *Sergius Catilina* Vítězslava Háalka (1863, vyd. 1881), *Arria a Paetus* Josefa Wenziga (1869, vyd. 1872), *Sofonisba* Bernarda Guldenera (1880, vyd. 1875) a *Kartaginka* Josefa Durdíka (1882);<sup>2</sup> úspěchy těchto her však neměly dlouhého trvání a většinou zůstaly knižními dramaty. V tomto kontextu musíme zmínit také hry soudobých německých autorů, které byly uvedeny v Prozatímním divadle, zvláště Franze Grillparzera (*Vlny moře a lásky* [*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1831] a *Sapfo* [*Sappho*, 1818]) a Adolfa Wilbrandta (*Arria a Messalina* [*Arria und Messalina*, 1874] a *Gracchus, tribun lidu* [*Gracchus der Volkstribun*, 1875]).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tak už v Jungmannově *Slovesnosti* (1820); dále srov. HOSTINSKÝ 1974, 304-307. Viz MACURA 1985, 37-38; ŠTĚPÁNEK 1981. Podobně o tlaku, který byl vyvíjen na Klicperu, aby psal spíše tragédie než veselohry, viz ČERNÝ F. 1993, 25-27.

<sup>2</sup> Rok označuje rok premiéry, případně i rok knižního vydání, pokud není uvedeno jinak.

<sup>3</sup> Obě Wilbrandtovy hry měly premiéru v Prozatímním divadle roku 1876, Grillparzerova tragédie *Hero a Leander aneb Vlny moře, vlny lásky* roku 1879, jeho *Sapfo* 1882 (ŠTĚPÁN a TRÁVNÍČKOVÁ 2006, 124-125, 136 a 145).

V době rozmachu Národního divadla se na jeho scéně začínají také objevovat antické hry samotné. Po neúspěšném pokusu v Prozatímním<sup>4</sup> přichází jako první roku 1889 Sofoklova *Antigona* s hudbou Felixe Mendelssohna-Bartoldyho, po vzoru ostatních evropských inscenací;<sup>5</sup> téhož roku následoval Sofoklův *Oidip král*. Obě tragédie se setkaly s mimořádným úspěchem u obecnstva (FISCHER 1983a, 176-177). Z římské komedie byli poté uvedeni Plautovi *Menaechmové* (1890). Později (kolem roku 1900) byla dvakrát obnovena inscenace *Antigony* (1894 a 1900) s Mendelssohnovou hudbou, další antická tragédie byla inscenována až v roce 1907, tentokrát Aischylova *Oresteia* v režii Jaroslava Kvapila (1907).

Výše zmínění autoři, dramata a inscenace tvoří kontext, ve kterém psal své hry pro Národní divadlo Jaroslav Vrchlický. V této části budeme sledovat, jak antiku pojímá, jak s ní pracuje a jak ji interpretuje. Zároveň nás bude zajímat, jak byla Vrchlického antika vnímána dobovým publikem, a budeme tedy na rozdíl od existující sekundární literatury pracovat s divadelními referáty a recenzemi. Přitom si vedle hlavních aspektů kritického postoje k Vrchlického dramatické tvorbě budeme všimnout zejména toho, jak byla reflektována právě jejich „antičnost“. Vrchlického dramaty s antickými látkami se zde budeme zabývat chronologicky podle roku premiéry, trilogii *Hippodamie* se vzhledem k její výjimečnosti věnujeme ve zvláštní kapitole.

Přestože odborná literatura o Vrchlickém-básníkově je nespočetná, jeho dramatickou tvorbou se zabývalo velmi málo autorů, a to z velké části už v první polovině 20. století. Týká se to tím spíše jeho dramaty s antickými náměty. Jedinou reflexí všech Vrchlického antických her jsou studie Otakara JIRÁNIHO (1916; 1917; 1918), které se však často omezují na hledání anachronismů, nepřesností a chyb ve zpracování historie, a dále krátká pasáž v publikaci Karla SVOBODY (1957, 209-212), která je z Jirániho odvozená. Třemi antickými dramaty Vrchlického z doby „soumraku antiky“, tj. pozdního Říma, se zabýval Otakar Novák (NOVÁK O. 1932), o trilogii *Hippodamie* je literatury o něco více (viz následující kapitola). Vybraným aspektům Vrchlického dramatiky se věnoval také Alois Bejblík (ženských postavám v jeho dramatech; BEJBLÍK 1950) a Václav Černý (španělským dramatem; ČERNÝ V. 1934).

---

<sup>4</sup> *Antigona* se měla hrát roku 1867 v překladu F. Šohaje a s Mendelssohnovou hudbou. Viz HÁLEK 1907, 627; SVOBODA 1957, 123.

<sup>5</sup> První byla Tieckova inscenace v Postupimi roku 1841, po ní následovala pařížská v Odéonu (1844), obě s Mendelssohnovou hudbou. Viz HUMBERT-MOUGIN 2003, 173.

## Vrchlický dramatik

Jaroslav Vrchlický je kromě svých nesčetných básnických sbírek, překladů a statí o literatuře také autorem třiceti dramát.<sup>6</sup> Z tohoto celku zaujímají co do počtu největší část dramata s antickými látkami – celkem deset (viz tabulka v Textové příloze 5), následuje sedm her z české historie, prehistorie a mytologie,<sup>7</sup> pět her moderních,<sup>8</sup> tři hry renesanční, odehrávající se v Itálii nebo ve Francii<sup>9</sup> a dvě tragédie z historie španělské.<sup>10</sup> Zbývá tři dramata pak tvoří náměty literární a legendistické.<sup>11</sup>

Jak jsme už zmínili, v kontextu otevření Národního divadla (tj. 1881 a následně po požáru 1883) a tehdejších diskusí o národním umění je na prvním místě v hierarchii žánrů historická tragédie z českých dějin. Je zajímavé, že ačkoli Vrchlického vůbec první drama *Drahomíra* (tedy historická tragédie) se setkalo s bouřlivým úspěchem a získalo Náprstkovu cenu, Vrchlický přece jen jako by více tíhnul k tématům antickým, ať už řeckým nebo římským, historickým nebo mytologickým. V dějinách českého divadla 19. století se už dříve setkáme s antickými náměty, a to římskými, zvláště v souvislosti s pokusy o vytvoření prestižní truchlohry (viz výše zmíněné tragédie Hálkovu, Durdíkovu aj.). V generaci Vrchlického se však kromě něj nikdo o drama s antickou látkou nepokusil. Jeho nejvýraznější generační souputník Julius Zeyer vybíral ke svým dramátům spíše látky exotické nebo bájeslovné; k částečnému návratu k antickým látkám došlo v české dramatice až v následující generaci.<sup>12</sup>

Odborný názor na dramatiku Vrchlického je vcelku jednoznačný a ustálený a ani zde nemáme v úmyslu jej měnit. Podle jednoho z prvních Vrchlického monografistů Alfreda Jensena je sice Vrchlický stejně jako v ostatních oborech i v dramatu „prvním spisovatelem své země, co se týče plodnosti a snad také popularity“ (JENSEN 1906, 304), zároveň ale Jensen upozorňuje na spěšný děj jeho dramát a ne dost prohloubenou charakteristiku postav. Také pozdější literární historikové zabývající se dílem Vrchlického, pokud se o jeho dramatech zmiňují, se shodli na tomtéž mínění:<sup>13</sup> chybí mu schopnost dramaticky vyhrotit konflikt, jeho historické hry obsahují četné anachronismy, postavám tragédií chybí pečlivější psychologie a jsou příliš vláčeny osobními pohnutkami, zejména láskou a žárlivostí, které působí v kontextu žánru

<sup>6</sup> Nepočítáme ovšem jeho operní libreta (např. k Dvořákově *Armidě*) a texty k výpravným baletům (např. *Excelsior*).

<sup>7</sup> *Drahomíra* (1882, vyd. 1883); *Noc na Karlštejně* (1884, vyd. 1885); *Exulanti* (1886); *Rabínská moudrost* (1886); *Bratři* (1889); *Trojí políbení* (1892); *Knížata* (1903).

<sup>8</sup> *K životu* (1886); *Nad propastí* (1887); *Svědék* (1895, vyd. 1894); *Závěť lukavického pána* (1895) a *Probuzení* (z pozůstalosti).

<sup>9</sup> *Pietro Aretino* (1892); *Kočí král* (1909, vyd. 1908); *Soud lásky* (1887, vyd. 1886).

<sup>10</sup> *Marie Calderonova* (1897, vyd. 1896); *Láska a smrt* (1897, vyd. 1894).

<sup>11</sup> *Král a ptáček* (1898) z artušovského okruhu; *Trilogie o Simsonovi* (1907, vyd. 1901); *Godiva* (1907).

<sup>12</sup> Např. *Apollonius z Tyany* Jiřího Karáska ze Lvovic (vyd. 1905), *Faëthon* Otokara Theera (1917, vyd. 1918), *Herakles* Otokara Fischera (1920, vyd. 1919).

<sup>13</sup> Za všechny jmenujme tyto: NOVÁK A. 1995, 703-705; TICHÝ 1947, 308-311; POHORSKÝ a kol. 1961, 318-320; ČERNÝ a KLOSOVÁ 1977, 105-109; BALAJKA 1979, 143-154.

nicotně a malicherně. Některé tyto „nedostatky“ lze vysvětlit vlivem romantismu, respektive jeho pozdní formy: Už romantikové v čele s Victorem Hugem mísí tragické s komickým, vznešené s nízkým a groteskním a inspirují se populárními žánry jako melodrama s jejich snahou o efekt, rychlými zvraty a černobílým pojetím postav. Novoromantismus pak v tomto trendu pokračuje.

Tyto rysy Vrchlického her ale také vyplývají z povahy jeho osobnosti a ze způsobu jeho tvorby vůbec. Vrchlický je znám jednak svou neuvěřitelnou plodností, jednak spontánním a impulzivním charakterem své básnické činnosti, přičemž dával přednost okamžitému nápadu a improvizaci před soustředěnou, systematickou prací. Sám o tom píše v dopise F. A. Šubertovi: „Nedovedu jako Bozděch neb Stroupežnický sedět leta nad kusem a korigovat a přelepovat [...]. Tvořím eruptivně, vulkanicky, buď – anebo.“<sup>14</sup> Pěkně to vyjádřil také F. X. Šalda, přičemž použil podobnou přírodní metaforiku: „Jaký nesmírný, opravdu nadlidský musil by býti *tento* charakter, aby vyvážil *tento* talent a položil hráz a mez a dal posvěcení *tomuto* rozpoutanému živlu, který stále vřel a tryskal a šuměl, bičovaný a bouřený snad všemi elementárními duchy zemskými!“ (ŠALDA 1918, 143)

Průvodním jevem Vrchlického způsobu tvorby je pak jeho jazyk a styl. Jan Mukařovský ve svém rozboru Vrchlického básnického stylu píše o jeho až odporu k přesnému výrazu, oproti němuž Vrchlický staví cit a náladu. Jeho básně jsou potom jakýmsi „citovým proudem“, v němž nezáleží na přesném smyslu slov ani na jejich souvislosti (MUKAŘOVSKÝ 1923, 34-36). O sémantické zastřenosti Vrchlického stylu, z kterého se tak vytrácí dramatičnost a kauzalita, píše i Alois Bejblík v souvislosti s Vrchlického překlady (BEJBLÍK 1985, 30-31).

Ze snadnosti a spontánnosti Vrchlického tvorby vyplývá obrovská, až nepřeherná šíře jeho umělecké činnosti a její proměnlivá kvalita. Pro svou bohatou činnost básnickou nebo překladatelskou Vrchlický vždy našel nakladatele; drama je však do velké míry závislé na svém scénickém provedení. To v případě Vrchlického znamenalo, že se mu hotové hry začínaly hromadit v rukopisech a vedení Národní divadla je nestačilo – nebo nechtělo v takové míře – uvádět na scénu (srov. FISCHER 1983a, 139-140).

Zde potom pramení Vrchlického věčné stesky na správu Národního divadla, že mu nepřeje, případně že moderní jeviště „nesnese trochu poezie“.<sup>15</sup> Hrála zde roli vedle nedostatku sebekritiky i jeho nedůtklivost na divadelní kritiku, často pravda přehnanou a necitlivou, neboť zaznívala z nepřátelského tábora. Protože měl Vrchlický dlouhodobě pocit, že jeho hry nejsou dostatečně hrány, jeho vztah k divadlu se postupně ochlazoval a

<sup>14</sup> Dopis z 24. 3. 1898 (PRAŽÁK 1955, 419).

<sup>15</sup> Dramaturg Stroupežnický, který čím dál více tíhnul k realismu, mu opravdu příliš nepřál a ředitel Šubert si ho nechtěl znepřátelit, takže se snažil Vrchlického hry v únosné míře uvádět. Vrchlického ironické poznámky o poezii na moderním jevišti viz např. v předmluvě k vydání tragédie *Láska a smrt* (1894) nebo ve Vrchlického článku Slovo o poezii na divadle (VRCHLICKÝ 1892).

roku 1892 na dramatickou činnost ostentativně rezignoval. Po třech letech se sice k dramatické tvorbě vrátil, podle Otokara Fischera se však vrátil příliš brzy a bez vnitřní obrody. Fischer to komentuje jako trapnou epizodu, kterou jen poklesla úcta mladé generace k oficiálnímu umělci. Jeho nová dramata, vzniklá v této době, považuje za „dary danajské, jež básník bezstarostným bohatstvím nadaný a zatížený sám sobě daroval – ale jež měl a mohl sám sobě při lepší rozvaze a při bdělejších přátelích uspořít!“ (FISCHER 1983a, 238) To je smutný paradox básníka, jehož neutuchající plodnost měla negativní důsledky pro jeho dílo.

Na druhou stranu se Vrchlického hry těšily obrovské přízni běžného publika a to je také důvod, proč zajímají nás. Jeho *Noc na Karlštejně* byla nejpopulárnější českou hrou své doby<sup>16</sup> a obecně jeho dramata naplňovala očekávání měšťanského publika na efektní, vizuálně oslnivou a jazykově vybranou podívanou; hlavní role v jeho hrách navíc obvykle ztvárňoval Jakub Seifert, proslulý svým krásným, podmanivým hlasem, kterým zdůrazňoval básnické kvality textu. Recenze často uvádějí, kolikrát byl Vrchlický vyvoláván na scénu, ale zmiňují i bouřlivé ovace diváků ještě před začátkem představení a toto uznání interpretují jako hold Vrchlickému básníkovi. Lehce ironickým tónem to popisuje např. Jan Ladecký: „Obecenstvo tleská, bouří, jásá skoro ještě před hrou, obličeje se roztahují libým úsměvem jako před bohatě prostřenou tabulí“ (LADECKÝ 1890, 337).

Co se týče recenzí Vrchlického her, je třeba si uvědomit, že divadelní kritika ve vlastním slova smyslu se zrodila až zhruba koncem osmdesátých let; v osmdesátých letech navíc nemůžeme počítat s výrazným zjevem, jakým byl pro Prozatímní divadlo Jan Neruda. Obecně lze říci, že charakter tehdejší referenční činnosti je informativní a převážně pochvalný a je z něj cítit nadšení z dokončené stavby Národního divadla – Otokar Fischer mluví o „lesklém, nekonkrétním, úředně frázovitém“ slohu kritiky osmdesátých let (FISCHER 1983a, 103; cit. upraven). Zrod kritického myšlení v devadesátých letech a nástup mladé generace realistů a České moderny tuto nerovnováhu sice vyvažuje, avšak v případě tvorby Vrchlického znamená komplikaci: je to generace, která vede boj proti eklekticismu, verbalismu a historismu starší generace a proti Vrchlickému jako jejímu hlavnímu představiteli.

V této optice pak můžeme rozdělit recenze jeho dramát na jedné straně na pochvalné, nekriticky nadšené, až pochlebné, dané stejným uměleckým zaměřením nebo osobním vztahem k básníkovi (sem by patřily referáty Bedřicha Frídy, Jana Liera, M. A. Šimáčka, J. V. Friče, Anežky Schulzové, Jaroslava Kvapila), na straně druhé pak posudky negativní, až útočné a ironické, způsobené opačným estetickým založením a příslušností k jinému uměleckému směru, ať už psané z pozic realismu (Jan Ladecký v *České Thalii*,

<sup>16</sup> Srov. FISCHER 1983a, 124. Úspěch této komedie si zasloužil Zeyerovu poznámku, že Vrchlický koketuje s galerií; srov. KVAPIL 1946, 173.

T. G. Masaryk, H. G. Schauer a další referenti *Času*), moderny, katolicismu nebo národní školy. Mezi těmito dvěma krajními póly bychom pak našli vzácně i recenze, jejichž pisatelé se snaží o objektivnost a nestrannost nebo posuzují dílo z hlediska žánru, dramatické logiky či divákova očekávání (Jozef Kuffner, některé recenze Františka Zákrejse).

Jestliže jsme se zmínili o úspěšnosti Vrchlického her u běžného publika, je třeba mít na paměti důležitý podíl vizuální stránky divadla. O scénické podobě inscenací nám většinou recenze poskytují jen velmi obecné informace, např. že „scéna byla oslnivá“ nebo že „kostýmy lahodily oku“. Scénickou podobu Vrchlického dramát musíme tedy vyvodit z toho, jak vypadala tehdejší inscenační praxe: hlavní tendencí byla výpravnost a snaha vyvolat v obecnstvu silný smyslový dojem. Toho bylo dosaženo scénickou hudbou a nádherou scény a kostýmů, jejich barevností a rozmanitostí, zdůrazněnými navíc tehdejší novinkou – elektrickým osvětlením; k vnějšímu lesku a efektnosti přispívaly kromě vysokého podílu scénické hudby také slavnostní průvody a malebná seskupení komparsistů po vzoru Meiningenských.<sup>17</sup> V dekoracích, rekvizitách a kostýmech je patrné úsilí o realističnost a věrnost skutečnosti – v případě historických dramát pak věrnost historické epoše a stylu,<sup>18</sup> respektive věrnost dobovým představám o dané epoše. Představu o vizuální podobě Vrchlického her si lze udělat podle dochovaných fotografií a podle typové dekorace Římské město (viz Obrazová příloha 8).

Jak jsme zmínili výše, považujeme recenze za důležitý pramen pro poznání recepce antiky, byť je to antika již recipovaná a interpretovaná Vrchlickým. Na následujících stranách podáváme co nejstručnější přehled Vrchlického antických her spolu s jejich obsahem a nejzajímavějšími reakcemi recenzentů. Tato část má záměrně výtčový charakter; k zobecnění přikročíme v kapitole II.3. (Jelikož se nám podařilo dohledat další recenze Vrchlického antických her, které neuvádí *Lexikon české literatury* [LČL 2008, 1520-1522], uvádíme jejich kompletní seznam v Textové příloze 6).

### ***Smrt Odyssea***

Premiéra první Vrchlického antické tragédie *Smrt Odyssea* (1882) následovala tři měsíce po jeho první hře vůbec, *Drahomíře*. Ve výběru látky se inspiroval pohoméřským mýtem, podle něhož Odyssea po návratu na Ithaku zabije jeho vlastní syn – nikoli Telemachos, ale Telegon (u Vrchlického Telagon), Odysseův syn s kouzelnicí Kirke. Jedná se tedy o

<sup>17</sup> Divadelní soubor z německého Meiningen proslul po Evropě svými inscenacemi kladoucími důraz na ansámblové herectví, po scénické stránce pak na autentičnost a historickou věrnost. Mezi léty 1878 a 1888 hostoval několikrát v Praze.

<sup>18</sup> Tato snaha o věrnost vedla např. Ludmilu Danzerovou, představitelku Hippodamie ve 2. dílu, aby si nechala vyrobit šperk do vlasů podle Schliemannových nálezů v Tróji (viz ANONYM 1891c). Podrobně o scénografii Národního divadla viz SRBA 2009; ČERNÝ a KLOSOVÁ 1977, 93-127.

jakousi variaci oidipovského mýtu.<sup>19</sup> Navíc stejně jako Sofoklův *Oidipus král* i Vrchlického *Smrt Odyssea* začíná věštbou a stejně jako v *Oidipovi* věštbou dvojznačnou, která bude v závěru naplněna. Vrchlický se tím chtěl zřejmě přiblížit formálním postupům řecké tragédie, obdobně jako použitím stichomythií, tedy úsečných dialogů v rychlém tempu, dále občasným napodobením homérského stylu („moře tmavé“, „je pěkně rostlý, bohům podoben“; VRCHLICKÝ [1931], 317 a 345) a parafrázemi sentencí známých z antické literatury („ze smrtelníků nikdo nemůž říci / já šťastně žil, než Lethe dá mu pít“; tamt., 321).<sup>20</sup>

Zde však podobnost s antikou končí. Co se charakteru postav a jejich pohnutek týče, je hra naprosto moderní: Penelope žárlí na minulost Odyssea, který prý se během svého bloudění „u cizího krbu zahříval / a v cizích ložích“ (VRCHLICKÝ [1931], 400), ze lstivého Odyssea, jak ho známe z Homéra, se stává manžel pod pantoflem, který se ze strachu před Penelopou nezná ke svému nemanželskému synovi. Nakonec je vlastní ženou vyhnán z domova a bloudí pološílený krajem, až je omylem zabit Telagonem. Z řeckých hrdů se tak stali Vrchlického současníci, osud se změnil v omyl a náhodu a do zamýšlené tragédie prosakují prvky moderní francouzské komedie.

Recenze *Smrti Odyssea* jsou ve velké většině nadšené a vítají tragédii jako „skutečný a zasloužený úspěch“ (Di.ro. 1882, 207; cit. upraven).<sup>21</sup> S vřelým přijetím se setkala i u obecnosti a básník prý byl na jeviště vyvolán „asi patnáctkrát“ (HOSTINSKÝ 1882). Hostinský oceňuje vynalézavost autora, který k mýtu přidal motiv žárlivosti, omezil bájeslovný aparát, který je prý nezasvěcenci neznámý, a zmodernizoval látku tak, že vzbudil v divákovi „interes čistě lidský“ (tamt.). Podobně J. V. Frič oceňuje na tragédii, že „ač nechybí v ní tak zvaná ‚vina tragická‘, zříme tu vše tak přirozeně, řekněme, že lidsky zprostředkováno, že béřeme na celém ději [...] bezprostřední podíl“ (FRIČ 1882, 195). Vrchlického tragédii pak srovnává s jinými díly na antické náměty, v nichž prý vládne chlad, nesouměr nebo falešný pathos (tamt.).<sup>22</sup>

Podobný názor, že Vrchlický divákům mýtus o Odysseovi přiblížil, uvádí i Lier: „uvedeni jsme básníkem v heroickou dobu starého Řecka a [...] mezi hrdy jsme jako doma, nepotřebující k porozumění tlukotu jejich srdcí [...] žádného tlumočníka, nijaký

<sup>19</sup> Mýtus o Odysseově zavraždění vlastním synem byl v antice vícekrát dramaticky zpracován (Sofokles, Pacuvius), z tragédií se však dochovaly jen zlomky. Aristoteles se v *Poetice* (*Poetiké* 1453b/ARISTOTELES 1962, 50) zmiňuje o působivosti (zřejmě) Sofoklovy tragédie *Raněný Odysseus*, v němž stejně jako v *Oidipu královi* hrdina spáchá hrozný skutek nevědomky.

<sup>20</sup> Přitom se jedná jen o napodobení, nikoli citaci, viz JIRÁNI (1916, 36): „nemůžeme ukázati na to neb ono místo jako přímou předlohu jeho.“

<sup>21</sup> Podobně např. LIER 1882, 288.

<sup>22</sup> Můžeme se jen dohadovat, zda má Frič na mysli dramata německá (Grillparzerova a Wilbradtova), která diváci mohli vidět nedlouho předtím na scéně Prozatímního divadla. Může však minit i starší hry české (jako Durdíkovu *Kartaginku* a další) nebo dokonce tragédie francouzského klasicismu. O falešném patosu jiných dramát na antická témata se zmiňuje i šifra Di.ro., přičemž přímo jmenuje Grillparzera (Di.ro. 1882, 223).

slovník, aniž archeologických studií a nezáživného komentáře.“ Svůj postoj k antice Lier dále ozřejmuje: „Nelze zapřít, že antika, dobrá, patinovaná antika jest nám cizí: obdivujeme se jí, avšak nerozhřejeme se. Vážíme-li tedy látku z ní, možno napsati buď drama knihové, krásné, vznešené i doklady oplývající, aneb – počínati sobě jako básník *Smrti Odysseovy*, podříditi archeologii úplně poezii“ (oba cit. LIER 1882, 288).

Zákrejs, který podal v *Osvětě* důkladný rozbor dramatu, nesdílí nekritický obdiv svých kolegů. Zejména poukazuje na psychologickou nepropracovanost („to není vývoj povahy, to jsou psychologické skoky z protivy do protivy“; ZÁKREJS 1883, 663) a podivuje se nad tím, že Odysseus, proslulý svou lstivostí a statečností, „lže jako kterákoli odporná figura Dumasova“ (tamt., 659).<sup>23</sup> Navzdory antické látce, která podle něj sblíží *Smrt Odyssea* s některými dramaty Shakespearovými, Racinovými či Goethovými, dává Vrchlického tragédii do spojitosti hlavně s módním francouzským dramatem. Také Nejedlý, ač jinak oceňuje Vrchlického schopnost vzbudit interes obecenstva pro hrdinu z doby heroické, soudí, že autor zašel příliš daleko: děj prý můžeme přeložit do kterékoli doby a „mohl by v nejednom ohledu s Odysseem [...] prohnaný Francouz doby nejnovější, jenž si uspořádá sérii galantních výletů, přímo konkurovat“ (NEJEDLÝ J. 1882). K oběma skeptickým recenzentům se o několik let později připojil překladatel a klasický filolog Čeněk Ibl, který *Smrt Odyssea* zahrnul do své studie *Antické látky v novověkém dramatu vůbec a českém zvláště*. Ibl upozorňuje na to, že postavy nejednají jako lidé řečtí, nýbrž moderní, a uzavírá, že „k takové tragédii užiti či lépe zneužití látky antické potřebí nebylo“ (IBL 1890, 274).

### ***V sudu Diogenově***

Jednoaktová komedie *V sudu Diogenově* (1883) těží svou látku ze známé příhody o setkání Alexandra Velikého s kynickým filosofem Diogenem. Na ni je naroubován jednoduchý příběh o tom, jak chce Alexandr získat milenkou svého přítele, ale Diogenes oba milence ukryje ve svém sudu. Vrchlický zde používá všechny tradované anekdoty o Diogenovi a Alexandrovi a citáty jako „ustup mi ze slunce“, „kdybych nebyl Alexandrem, chtěl bych býti Diogenem“ nebo příhodu o tom, jak Diogenes hledá člověka s lucernou za bílého dne. (Jejich mírnou otřepanost dokládá např. Flaubertův *Slovník přejatých myšlenek* [*Dictionnaire des idées reçues*, 1913].)<sup>24</sup> Tento obraz „hledání“ člověka je pak využit v pointě – Alexander pozná svou zpupnost a „najde“ sám sebe, tj. správnou míru, jak se chovat ve svém postavení.

<sup>23</sup> Rozumí se dramatik Alexandre Dumas mladší, v té době nejoblíbenější představitel francouzského dramatu.

<sup>24</sup> Pod heslem Diogenes stojí: „Hledám člověka... Ustup mi ze slunce“ (FLAUBERT 2002, 25; „Je cherche un homme... Retire-toi de mon soleil“).



Většina recenzentů přijalo aktovku velmi příznivě. Podle Jana Liera je komedie „jako z básněna v jasnu helénského nebe“ (LIER 1883, 64) a pro referenta *Českých novin* je komedie „kusem helénského humoru, je po aristofansku zdramatizovaná anekdota opravdu řecká“ (nb. 1883). Zdá se tedy, že Vrchlický zde přesně vystihl řeckého ducha; spíše bychom však měli říct, že se strefil do představ recenzentů o Řecku a o řecké komedii. Zmínka o Aristofanovi se pak v recenzích objevuje několikrát,<sup>25</sup> což nás může překvapit: co má společného krotká konverzační hříčka o Diogenovi s Aristofanovou útočnou politickou komedií?

Odpověď nám poskytne referent *Českých novin*: „nelze zamlčeti, že aristofansky ostrý humor práce té je tu a tam v situacích i ve výrazech pro naše publikum příliš „silný“ a jmenovitě dámy často nutí, aby krásu svou skrývaly za vějíř“ (nb. 1883). Aristofanovo jméno spolu se jménem Boccacciiovým, které zmiňuje Zákrejs, tedy odkazuje k humoru aktovky, považovanému za příliš frivolní a hrubozrný. Mravní pohoršení zřejmě vzbuzovala především závěrečná scéna, kdy se ze sudu s ukrytými milenci ozývají zvuky polibků a hlasitý smích; Diogenes přitom upozorňuje na to, že se pro nedostatek místa „musejí držeti v objetí“ (VRCHLICKÝ 1934a, 248).

Mnohem kategoričtěji a se zřetelným negativním hodnocením se k tomu vyjadřují recenzenti konzervativního národního tisku *Ruchu* a *Osvěty*, kteří komedii z hlediska mravopočestnosti vytýkají „kluzkost a příliš realistickou manýru“ (Di.ro. 1883, 78; cit. upraven) a žádají „drastičnosti místy trochu méně páchnoucí a trkavé“ (ZÁKREJS 1883, 666). Podle Zákrejse se jemný proverb zvrhnul v hrubou frašku. Někteří se kromě toho pohoršují nad vulgární mluvou (např. „sprostá bestie“, „tady to smrdí“; Di.ro. 1883, 78) – na rozdíl od LIERA (1883) a referenta *Divadelních listů* (-a 1883, 14), kteří obdivují květnatost a poetickou dikci komedie. S protichůdnými soudy ohledně básníkovy jazyka a stylu se však budeme setkávat i nadále.

### ***Julian Apostata***

Hlavní postavou této tragédie z roku 1885 je římský císař ze 4. století Julianus, zvaný později Apostata (tj. Odpadlík), protože se snažil tehdy už křesťanskou Římskou říši vrátit tradičnímu náboženství. Myšlenka vytvořit drama na téma boje křesťanství s pohanstvím lákala Vrchlického svým dramatickým potenciálem už za italského pobytu (1875-1876)<sup>26</sup> a původně zpracoval téma ve formě veršované filozofické básně, jehož součástí byly chórové výstupy (viz BORECKÝ 1906, 61 a 65). Vrchlický byl podle všeho

<sup>25</sup> Lier vyjadřuje přání, „aby ve Vrchlickém častěji ozval se Aristofanes, k jehož barvě se hlásí každý, kdož se ochotně sám sobě i jiným směje“ (LIER 1883, 64). Zákrejs naopak „aristofanovský“ duch komedie kritizuje, neboť „Aristofanes i Boccaccio básnili v době jiných časových názorů“ (ZÁKREJS 1883, 666).

<sup>26</sup> Sofii Podlipské o tom napsal: „Zdá se mně, že látky stojící na rozhraní dvojí civilizace jsou hotovými dramaty, básník má práci lehkou [...]“ (BRTNÍK 1917, 133-134).

dobře odborně připraven: prostudoval nejen *Dějiny* historika Ammiana Marcellina a Gibbonův *Úpadek a pád Římské říše* (1776-1789), ale přečetl i některá Julianova filozofická pojednání, z nichž do textu zakomponoval citáty.<sup>27</sup>

Expozice ukazuje císaře Juliana, jak vydává edikty proti křesťanům, včetně svých rádců a úředníků. Julian se tak dostane do konfliktu s křesťanskou rodinou prokonsula Ursula, jehož dá zatknout; navíc při pohanském rituálu je omylem obětována budoucí Ursulova snacha. To vyvolá pomstu jejich příbuzných, rovněž křesťanů, kteří pronásledují Juliana až do Antiochie a na tažení proti Peršanům ho zabijí. Podobně jako ve *Smrti Odyssea* zde tedy převažuje privátní zápletko: Ten, který chtěl měnit podobu světa, umírá rukou mstitelů osobního bezpráví. Celkově se protiklad mezi pohanským a křesťanským světem a boj mezi nimi omezuje na verbální sféru, císař vlastně nejedná, ale filosofuje, vyhrožuje křesťanům a opakuje jednoduchá klišé jako „Chci vrátiti světu staré plamenné nadšení, jež změnilo zemi v ráj a lidi v nesmrtelné bohy“ (VRCHLICKÝ 1934b, 158).

Poněkud chaoticky koncipovaná postava císaře Juliana připadala části recenzentů obdivuhodně složitá a komplikovaná, neboť „každou chvíli překvapí nás novou tvářností“ (FRÍDA 1885, 259), takže „vniknouti do tůní [jeho] zvláštní duše [...] není snadno“ (LIER 1885, 192). Naprosté většině se však jevila jako nedramatická (ZÁKREJS 1885, 534), postrádající jasně vysvětlený charakter, Julian pak jako člověk málo sympatický (KUFFNER 1885), ba dokonce patetický sobec, smyslník a slaboch (VÍTĚZNÝ 1889, 14). Podobně protichůdně je hodnocen Julian v kontextu žánru tragédie. Zde je zřejmé, že recenzenti mají vcelku jasnou představu o zákonitostech tragédie a snaží se je na *Juliana Apostatu* aplikovat. Potom je však většinou Julian jako tragický hrdina neuspokojuje, neboť vidí, že císařova vina i smrt má příčiny čistě osobní (KUFFNER 1885; KVAPIL F. 1885, 200; HAKL 1885, 758), že hrdina „nepadá za svou ideu, [...] ale] mizí z jeviště jako člověk malý“ (VÍTĚZNÝ 1889, 14), což je pro většinu z nich hlavním nedostatkem kusu. Oproti tomu Frída, zřejmě poučen svým bratrem, vidí tragičnost hlavního hrdiny v tom, že „nepochopil svoji dobu“ (FRÍDA 1885, 243) a přidané „motivy čistě lidské“ pak hodnotí jednoznačně kladně, jako jsme to viděli v recenzích *Smrti Odyssea*.

Celkově recenzenti v kuse postrádají bližší osvětlení zápasu mezi křesťanstvem a pohanstvem (Hakl, Vítězný, Zákrejs). Způsob zpracování antické historické látky pak reflektují jen někteří z nich: Hakl vytýká v katolicky zaměřeném listu *Vlast Vrchlickému* příliš volné zacházení s historií a básníka samotného obviňuje z oslavování pohanství (HAKL 1885, passim). Podobně se po několika letech v témže listu vyjádřil o dramatu Lefler, který zevrubně vyjmenoval prohrěšky proti historii a *Juliana Apostatu* prohlásil za

<sup>27</sup> Viz JIRÁNI 1917, 48-51. Citáty z jeho spisu *Nepřítel vousů aneb Řeč antiochijská (Misopógón é Antiochikos)* jsou použity např. ve scéně, kdy se občané Antiochie vysmívají Julianovi (4. jednání).

urážku křesťanství (LEFLER 1894, 553). Oba recenzenti *Vlasti* také naznačují osobní spřízněnost Vrchlického s pohanstvím. Tuto myšlenku najdeme – nikoli však jako odsudek – i u Zákrejse, podle něhož „Vrchlický má kus Juliana Apostaty ve svých nadrech“, čímž má na mysli mimo jiné lásku k antické kultuře, ke starým bohům a eposejím (ZÁKREJS 1885, 533).

O dokonalosti Vrchlického nové tragédie vůbec nepochybuje Lier, pouze lituje, že se zřejmě „nesetká s dostatečným porozuměním a oceněním prostředního diváka“ (LIER 1885, 192). Lierova předpověď se naplnila velmi brzy: Navzdory Vrchlického snaze o efektnost divadelního zpracování, které vyšlo vstříc Národní divadlo pořízením nových dekorací,<sup>28</sup> byla hra po třech reprízách stažena z repertoáru.

### ***Pomsta Catullova***

Hlavní postavou jednoaktové komedie *Pomsta Catullova* (1887) je římský básník stejného jména, proslulý svými básněmi milence Clodii (básnickým jménem Lesbia). Svým začátkem hra vzdáleně připomíná scénu z římské komedie: do Catullova domu se ukryje řecká dívka Akme, kterou pronásleduje otrokář, neboť ji považuje za uprchlou otrokyni. Ve skutečnosti je Akme svobodná a přijela do Říma za svým snoubencem, Catullovým přítelem. Dívka neví, že je v domě básníka Catulla, a obdivně se rozhovoří o jeho básních, přičemž jsou tu tři Catullové básně recitovány ve Vrchlického přebásnění.<sup>29</sup> Nakonec se Catullus vzdává dívky, do které se mezitím zamiloval, a ukazuje jí zhýralost Říma včetně sebe sama. Zároveň se pomstí Clodii-Lesbii, která přišla znovu prosit o jeho lásku, tím, že ji odmítne a zesměšní před manželem.

Recenzenti se shodují v tom, že nejkrásnější scénou kusu byla výše zmíněná recitace Catullových básní.<sup>30</sup> Jeho verše ve Vrchlického převodu musely na diváky působit ve srovnání s kostrbatými časoměrnými překlady antických básníků jako zjevení. Vrchlický byl v otázce překládání zásadně pro zachování rozměru originálu, i když v případě časoměrné antické poezie schvaloval a podporoval Královu přízvučnou nápodobu časoměry. Zde však podává Catullové básně v rýmovaném převodu, jak jsme ukázali v kapitole I.3 o překladu. Tak např. v Catullově básni č. 51 (*Ille mi par esse deo videtur*) nahradil původní metrum (sapfickou strofu) daktylotrochejem, bližším prozodickému systému češtiny:

<sup>28</sup> Pořizování nových dekorací nebylo samozřejmostí a dělo se tak zvláště v případech, kdy byl očekáván kasovní úspěch kusu. Většina her byla uváděna v typových dekoracích z fundu Národního divadla. Pro *Juliana Apostatu* byly pořízeny dekorace Síň v paláci císařském, Předsíň chrámu Mithry a Náměstí v Antiochii. Viz HEPNER 1955, 134.

<sup>29</sup> Jedná se o básně č. 5, 7 a 51 (CATULLUS 1973, 31, 33-34).

<sup>30</sup> Např. podle TURNOVSKÉHO (1887) bylo vrcholem komedie, „jak půvabně citovala paní Bittnerová lepě verše Catullové.“

„Nad bohy větším zdá se mi být,  
kdo může, Lesbie, u tebe snít,  
zírat ti v obličej, na retů květ,  
poslouchat tebe, zapomnit svět!“ (VRCHLICKÝ 1934a, 280)

Dále recenzenti u aktovky obdivují poetickou mluvu, přičemž podle Mádlů „celek září, třpytí a blýská se oněmi skvosty, jimiž Vrchlický s obdivuhodnou marnotratností vyzdobí každé svoje dílo“ (MÁDL 1887, 192).<sup>31</sup> Ohledně stylu je pro nás zajímavá poznámka recenzenta *Lumíru* poukazující na to, že navzdory antické látce pracuje Vrchlický „moderní technikou jak ve stavbě i dikci“ (R. 1887, 240).

Kromě toho recenzenti se zájmem reagují na protikladné hodnocení Řecka a Říma, které Vrchlický naznačil, kdy na jedné straně stojí zvrhlý, zkažený Řím, reprezentovaný zvláště Clodií, na druhé pak ušlechtilé Řecko. Citujme např. Ladeckého: „S věrností překvapující jest tu vylíčen Řím dob Catullovy s jeho prodajností, s hnusem jeho vášní, Řím u nohou nevěstek a obžerství. [...] Zářící reprezentantkou ctnosti a nevinnosti je řecká dívka Akme“ (LADECKÝ 1887, 142); tomuto tradičním stereotypu jsme se věnovali v kapitole Řekové versus Římané.

### ***Midasovy uši***

V pozoruhodné psychologické hříčce, veršované komedii *Midasovy uši* (1890), jako by se Vrchlický vydal novým směrem a přiblížil se tak pohádkové, až symbolistické estetice svého generačního druha Julia Zeyera. Vrchlický zde spojil dva mýty o králi Midasovi: jednak ten, že Midasův dotek mění vše ve zlato, což se stalo následkem jeho pošetilého přání Dionýsovi, jednak že má oslí uši, což byl Apollonův trest za to, že více chválil Panovu hru na píšťalu než Apollonovu na lyru. Oba mýty tedy v řecké mytologii vypovídají o Midasově omezenosti. Vrchlický je pojal obrazně (podobně jako pojal obrazně Tantalova muka ve *Smíru Tantalově*). V jeho pojetí je Midas bohatý a štědrý, což je odkaz na pozlacující dotyk, ale nemá dost sebevědomí. Nechá si namluvit od svého holiče, že má oslí uši, a schovává je pod čapkou. Celá komedie, kterou bychom žánrově asi nejlépe zařadili jako proverb, vlastně líčí jeho strach z odhalení této domnělé slabosti či směšnosti a končí zjištěním, že žádné oslí uši nemá, respektive že oslí uši z nich dělal právě ten strach ze zesměšnění. Závěr komedie pak zní:

„Midas král měl oslí uši, pokud se jich bál,  
však pravdě v tvář jak hledět nabyt síly,  
byl celý muž zas, zmizely v té chvíli“ (VRCHLICKÝ 1934a, 118).

<sup>31</sup> Podobně viz TURNOVSKÝ 1887; ŠIMÁČEK 1887, 367.

*Midasovy uši* měly premiéru v době, kdy scénu Národního divadla už vítězně dobyli realisté, a to se odráží i v recenzích (Národní divadlo mělo tehdy za sebou premiéru Stroupežnického *Našich furiantů*, 1887, Preissové *Gazdiny roby*, 1889, Jiráskovy *Vojnarky*, 1890). Hra je tedy interpretována jako reakce proti naturalismu (pojmy realismus a naturalismus tehdy ještě splývají). Už není spojována s moderním francouzským dramatem jako některá předchozí Vrchlického dramata, ale s vysokou poezií a s winckelmannovsky pojatou antickou „prostotou a jednoduchostí“ (SCHULZOVÁ 1890a; cit. upraven).<sup>32</sup>

Vrchlického příznivci a obdivovatelé ze stejného protirealistického tábora na prvním místě vyzdvihují básnické kvality textu. Používají přitom pro popis jeho stylu poetický slovník, kterým jakoby chtěli zdůraznit kontrast mezi Vrchlickým a realisty: „třpytné předivo hry“ (ŠIMÁČEK 1890a, 575), „kus plný básnického kouzla [...], v mytický zamlženém, vždy však poetickém ovzduší“ (R. 1890), „čistý květ básnický, [...] skropen rosou pravé poezie“ (α. 1890a, 576), „líbezný sen [...], lehounký, svižný, graciózní jako křídélka motýla, [...] lehýnce obestřen mytickým šerem“ (SCHULZOVÁ 1890a, 628; cit. upraven). Ona „zamlženost,“ kterou hru obklopují, pak má zřejmě zamezit kritickému pohledu protivníků, neboť Vrchlického báseň je prý jako květina, k níž nelze „přístupovati s pitevním nožikem kritického rozboru“ (α 1890, 576). Ukazuje však i na jejich bezradnost s Vrchlického obrazným zpracováním řeckého mýtu, které nazývají alegorií. Nad Vrchlického formálním postupem se zamýšlí pouze Kuffner, přičemž mu vytýká balancování mezi bájí a skutečností (KUFFNER 1890) – my bychom zřejmě řekli mezi symbolickým a psychologických pojetím děje a postav.

Mezi stále se opakujícími básnickými obrazy lehkosti a třpytu nechybí skryté ani otevřené narážky na realismus (SCHULZOVÁ, ŠIMÁČEK i šifra α ve *Zlaté Praze*). Referent *Hlasu národa* staví antická dramata Vrchlického proti „norské sžíravé analýze“, tj. proti dramatům Ibsenovým, a podobným „zjevům patologického rozkladu“ (R. 1890) a domnívá se, že po dočasné vládě naturalismu nyní přichází v podobě antikizujícího stylu obroda, jíž je „idealismus“: v jeho jménu prý bude zahájena renesance ideálnějšího nazírání na svět (tamt.).

Samotní přívrženci realismu a Vrchlického literární odpůrci traktují hru přezíravě (jako recenzent *Času*: ANONYM 1890a, 745-746), ironicky, až výsměšně (SCHAUER 1891, 33; LADECKÝ 1890a, 337) a upozorňují na naprostou otažitost *Midasových uší* od problémů současného světa, např. známý zastánce realismu Ladecký: „pan Vrchlický nevidí dramata kolem sebe a hledá je v dalekých dobách, kdy bohové chodili mezi lidmi“ (LADECKÝ 1890a, 337). O reakci publika, které se evidentně o literární boje příliš

<sup>32</sup> Podobně o *Midasových uších* i *Námluvách Pelopových*, které měly premiéru v témže roce, viz R. 1890.

nezajímalo, se dozvídáme z *Hlasu národa*: Vrchlický byl prý vyvoláván po každém jednání (R. 1890).

### ***Epponina***

Tragédie *Epponina* (1896) je jednoduchým příběhem věrné manželské lásky Julia Sabina, který vedl povstání galských legií proti Římu, a jeho ženy Epponiny. Po prozrazení povstání Sabinus vyvolá pověst o své smrti a žije s rodinou dál v podzemní sluji. Po osmi letech jsou však prozrazeni a stěhují se do Říma. Zde je nakonec náhodou objeví císař Titus, který se navíc do Epponiny zamiluje, a oba manželé společně umírají.

Hra sice umožňuje některé efektní scény (např. závěrečná sebevražda manželů), ale jejím jádrem je popis idylického rodinného života Sabina a Epponiny, do kterého nezasahuje politika ani jiní narušitelé domácího štěstí; sama hrdinka je vzorem krásy, ctnosti, statečnosti a manželské věrnosti. K napsání tragédie o nepříliš známých historických osobnostech se podle JIRÁNIHO (1917, 56-57) Vrchlický inspiroval u Tacita, Plutarcha a Cassia Diona. Aby zdůraznil antický kolorit dramatu, používá místy odkazy k římským představám a reáliím (např. když Sabinus a jeho hosté připíjejí na „zdar paní světa, velké Fortuně“ – VRCHLICKÝ 1934b, 12). Činí to však v mnohem menší míře než ve *Smrti Odyssea* a také styl *Epponiny* je navzdory blankversu podstatně bližší mluvenému jazyku.

*Epponina* se objevila na scéně Národního divadla jako první celovečerní drama Vrchlického poté, co se po tříleté odmlce vrátil k dramatické činnosti. Recenzenti se proto více než dříve zamýšlejí nad Vrchlického dramatickou tvorbou obecně: Jaroslav Kvapil vítá, že dramatik Vrchlický překonal své zklamání a že se tak znovu vrátila úcta k poezii na jevišti (KVAPIL J. 1897a, 24). Kronbauer se pozastavuje nad neuvěřitelnou plodností básníka, kterou vzápětí charakterizuje Vrchlického vlastními slovy ze stati o Alexandru Dumasovi staršímu: „Něco kvasilo a háralo v něm ustavičně, on neměl ani času kriticky to probrati, uspořádati a zaokrouhliti. [...] Jeho mozek byl sopečnou půdou“ (KRONBAUER 1896). Pojmenoval tak problematickou stránku Vrchlického tvorby, již jsme se dotkli v úvodu, včetně přirovnání k vulkanické činnosti. V recenzích je zmíněno i bouřlivé nadšení obecnostva, které prý platilo především básníku samotnému; podle Kronbauera netleskalo ani tak *Epponině*, jako „literárnímu kolosu,“ který stál za ní (tamt.).<sup>33</sup>

Hra samotná je částečně traktována obvyklým oslavným stylem: Kvapil zdůrazňuje „patetický vzruch“ a „důstojné linie“, opět s odkazem na idealismus (KVAPIL J. 1897a, 24), podle recenzenta *Lumíru* je Epponina „jedna z nejkrásnějších postav, jež vytvořil Vrchlický jako dramatický básník“ (-z- 1896, 72), i když nechybí ani rozpaky

<sup>33</sup> Podobně viz KVAPIL J. 1897a, 24.; a recenzent *Lumíru* (-z- 1896, 72).

(KRONBAUER 1896) nebo bezradnost ohledně žánrového zařazení (KUFFNER 1896). Podle recenzenta německy psaného listu *Politik* je postava Epponiny „jako tesaná do bělostného, velebného, důstojného mramoru“<sup>34</sup> – tím nám podal pěkný doklad využití toposu o antické soše (viz kapitolu I.1.4). Z negativních recenzí jmenujme referenta *Světзору*, která má výhrady vůči nedostatečné motivovanosti postav a nepravděpodobnosti děje (P. 1896, passim). Vrchlickému mezi řádky vytýká, že příliš spoléhá na scénickou efektnost svého kusu. Objevuje se i výsměšná ironie: recenzent *Času* se omezuje na převyprávění děje, neboť do divadla se prý po přečtení dramatu neodvážil; zdůrazňuje přitom všechna nelogická a hluchá místa (J. 1896, 744).

### ***V uchu Dionysiově***

Poslední antická hra Vrchlického *V uchu Dionysiově* (1900) se odehrává na starověké Sicílii. Hlavní hrdina, syrakuský tyran Dionysios, vládoucí ve 4. století př. Kr., trpí stihomamem a všechny včetně své rodiny podezírá z úkladů proti sobě. V závěru jsou dopadeni skuteční spiklenci a Dionysios je vyléčen z podezíravosti svým malým synem. Tato vážná komedie je poměrně statická a její děj spočívá v předvádění Dionysiova psychopatického chování – jedná se tedy o jakýsi pokus o psychologickou sondu zasazenou do antických dekorací.

Dva dny po premiéře vydal Vrchlický prohlášení, v němž se ohrazuje proti výtkám „většiny kritik, i benevolentních“ a obhajuje své umělecké stanovisko. Vysvětluje tak, byť zpětně, svůj způsob zpracování antické látky: „Vytýkaná mi ležérnost, familiérnost ano i banálnost dikce a příliš moderní nátěr ve všem jsou věci *zúmyslné a naschvál tak tvořené a psané*. Chtěl jsem udělati zajímavý pokus moderní komedie v rouše antickém [...], a odtud zúmyslně ta takřka fejtonistická a causeristická dikce mé hry“ (VRCHLICKÝ 1901, 179-180). Příčinou Vrchlického vystoupení a jeho poněkud podrážděné reakce byla zřejmě anonymní (Vodákova) recenze v *Čase*, kde je řeč o „nízké vulgárnosti vyjadřování“ titulního hrdiny: „užívá neostýchavě nejbanálnějších a pouličních frází a plýtvá duchaprázdnými větami jako nejposlednější civilista. Jeho okolí je v té věci jeho věrným otiskem“ (VODÁK 1900, 3). Mohlo však jít i o reakci na nějaký negativní ohlas zákulisní. V každém případě je Vrchlického vyjádření jediným komentářem autora k jeho dramatickým zpracováním antiky.

„Moderní“ styl komedie a její vztah k antice reflektují i ostatní referenti: společně s Vrchlického prohlášením vyšla ve *Zvonu* nadšená recenze, jejíž autor vítá Vrchlického odvahu, se kterou se prý zřekl antické slohové pózy a ukázal nám tak „řečí co nejprostší“ Dionysia ne „jako nejasnou postavu v liniích strnulosti antické, [...] ale jako člověka, jenž

<sup>34</sup> „Eine Gestalt, wie in weißen, hoheitsvollen, würdigen Marmor gemeißelt“ (a. 1896). Použit český překlad recenzenta *Času*, který se s pohoršením pozastavuje nad příliš pochvalnou recenzí v *Politik* a pisatele podezírá z úmyslného klamání německé veřejnosti (J. 1896, 744).

je naším bratrem“ (K. 1901, 179) – což je argument, se kterým už jsme se setkali u předchozích antických her.

Mádl vcelku shovívavě vypočítává anachronismy a historické nepřesnosti, které se prý objevují ve většině Vrchlického dramát, a omlouvá je „přívalem chvatem fantazie“ (MÁDL 1901, 107). Dikci „všedního stříhu“ pak vysvětluje tím, že v Syrakusách 4. století př. Kr. zřejmě nemluvili literárním stylem Platonových rozhovorů, „jako my nemluvíme slohem Durdíkovy *Estetiky*“ (tamt.). Recenzent *Lumíru* lituje, že Vrchlického prohlášení nečetl dříve, nežli viděl hru v divadle, protože se prý těšil „na požitky ryzí antiky“ (H. 1901, 184), a byl tak poněkud zklamán. Ostatní Vrchlického antické hry, jmenovitě *Hippodamii* a *Pomstu Catullovu*, pak řadí mezi díla, podepřená „hlubokými a těžkými studii“ a přirovnává je k Flaubertově *Salambo*, Sienkiewiczovu *Quo vadis* a obrazům Alma-Tademy (tamt.).

Zákrejs, který už četl Vrchlického prohlášení a reaguje na ně, vidí onu modernost v líčení duševních stavů postav, v pomalém tempu hry, ve státnosti a neměnnosti scény, stejně jako v současné mluvě. Zřejmě tedy dává hru do souvislosti s moderním dramatem psychologickým, které je mu jako představiteli starší generace cizí – podle něj se má děj vyvíjet „břitčeji“, po vzoru Scribea nebo Sardoua (ZÁKREJS 1901, 155). Také Kuffner vytýká komedii nedostatek pohybu a jednotvárnost. Co se týče stylu, dialog má podle něj „svůj zvláštní, známý již z dřívějších her autorových ráz jakési moderně konverzační antiky, kterou si básník pro své divadelní potřeby upravil a již suverénně ovládá“ (KUFFNER 1900a).

Zato pro příslušníka nejmladší generace, výše zmíněného Jindřicha Vodáka, už je Vrchlického antika „maskovanou prázdnotou“, úpadkem a přežilostí: „Smutek přežilosti vále ze všeho, přežilosti, která sama sebe nechce připustit“ (VODÁK 1900, 2). Vedle Vrchlického hry o podezřívavém tyranovi pak Vodák klade „věčné verše Sofoklovy“ rovněž s tématem tyрана, které krátce předtím zněly na témže jevišti, tj. jeho *Antigony*.<sup>35</sup> Herecké provedení pak bylo zřejmě dokonale v souladu s Vodákovým dojmem přežilosti, neboť divák z něj prý měl cítit, „že antika je něco protilehlého prosté přirozenosti, co vyžaduje značného úsilí přetvářky“ (tamt.).

<sup>35</sup> Jednalo se o obnovenou inscenaci Sofoklovy *Antigony* z roku 1889 (premiéra 13. 10. 1900).



## II.2 Trilogie *Hippodamie*

Scénický melodram *Hippodamie* (1890-1891) je bezesporu nejznámější a nejúspěšnější Vrchlického tragédií. V kontextu tehdejšího repertoáru Národního divadla byla dramatem velkého stylu a ve všech směrech výjimečnou událostí: tragédie byla kladena v hierarchii žánrů nejvýše, antický mytologický námět tradičně evokoval spojení s vysokou evropskou kulturou a žánr scénického melodramu z ní činil dobové unikum. Jistou exkluzivnost a výlučnost si ovšem podržela dodnes.<sup>36</sup>

Podle Otokara Fischera je *Hippodamie* „nejcelistvější obraz, jež kdy autor sám vytvořil ze života antiky, [...] nad jiné odvážná česká evokace Helady“ (FISCHER 1983b, 58). V této kapitole se stejně jako v případě ostatních Vrchlického dramát budeme zabývat otázkou vztahu *Hippodamie* k antice, zejména k řecké tragédii. Dále se soustředíme na dobový ohlas této „evokace Helady“ a bude nás zajímat, jak byla její antičnost vnímána, případně nakolik byla s řeckou tragédií spojována. Přitom se však musíme zabývat také dalšími tématy, která v souvislosti s *Hippodamií* vystávají (funkce hudby, vztah k realismu a moderně); všechny tyto zdánlivé odbočky jsou nezbytné pro umístění *Hippodamie* do dobového kontextu a k vytvoření co nejplastičtějšího obrazu.

### Drama s hudbou

Vrchlického antická trilogie tvoří celek, jehož tři samostatně inscenovatelné části (*Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie*) jsou spojeny hlavními postavami a dějovou linií. Původně však nebyla jako celek koncipována: Jako první vznikla v letech 1883-1885 její poslední část pod názvem *Hippodameia*,<sup>37</sup> ta ale nebyla na Národním divadle uvedena.<sup>38</sup> Poté, co byl Vrchlický osloven Zdeňkem Fibichem, který hledal vhodnou látku pro celovečerní scénický melodram (HOSTINSKÝ 1909, 149-150), se oba

<sup>36</sup> Zejména kvůli náročnosti scénického provedení, při němž spolupracuje činoherní a hudební složka. Naposledy byla trilogie *Hippodamie* inscenována v sedmdesátých letech v Národním divadle v Praze (1974-1976, režie K. Jernek). Od té doby je uváděna pouze 3. část, *Smrt Hippodamie*: v Divadle F. X. Šaldy v Liberci (1983, režie M. Horanský), v Národním divadle Praha (2000, režie J. Průdek) a v Městském divadle Zlín (2006, režie J. A. Pitínský) (viz databáze inscenací Divadelního ústavu <http://vis.idu.cz/Productions.aspx> [shlédnuto 7. 8. 2013]). V roce 2010 byl pak uveden v Praze na Žofíně koncertní průřez trilogií v úpravě a režii muzikoložky V. Šustíkové.

<sup>37</sup> Podle Vrchlického *Deníku tvorby 1876-1908* vznikla tato verze v letech 1883-1884, rukopis samotný je však Vrchlickým nadepsán 1883-1885 (viz Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Jaroslav Vrchlický, rukopisy vlastní). Původní *Hippodameia* měla podobnou zápletku jako pozdější *Smrt Hippodamie*, ale naprosto opačné vyznění a hodnocení postav. Podrobněji k tomu viz ČADKOVÁ 2004; ZENKLOVÁ 1993.

<sup>38</sup> Srov. FISCHER 1983a, 139-140.

autoři domluvili na formě trilogie. Vrchlický dopsal 1. a 2. část a přepracovaná *Hippodameia* se stala základem 3. části, nyní pod názvem *Smrt Hippodamie*.

Jednotlivé díly byly uvedeny na scéně Národního divadla postupně (viz tabulka v Textové příloze 5);<sup>39</sup> jako celek ve třech po sobě následujících večerech pak byla trilogie provedena u příležitosti Vrchlického čtyřicátých narozenin 16. - 18. února 1893. *Hippodamie* byla scénicky vypravena se vši nádherou a pompou, jak bylo v Národním divadle obvyklé pro historické drama, a byly pro ni dokonce pořízeny tři nové dekorace.<sup>40</sup> Na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni roku 1892 reprezentovaly *Námluvy Pelopovy* soudobé české divadlo spolu s *Prodanou nevěstou*, *Daliborem* aj. Byla zde oceněna vzorná výprava ve stylu Meiningských, zejména však novost žánru.

Melodram jako žánr spojující mluvené slovo s hudbou byl v 19. století oblíbený, známý byl především v koncertní podobě, ale používal se jako občasné ozvláštnění i v opeře.<sup>41</sup> Fibichovo novátorství spočívalo v tom, že vytvořil celovečerní scénický melodram, nemluvě o tom, že spojil tři melodramy do melodramatické trilogie. Navázal přitom na tradici scénického melodramu Jiřího Antonína Bendy, na rozdíl od něj však nechal hudbu i slovo znít současně. Především se však hlásil k Wagnerově reformě opery s jejím důrazem na význam textu, přičemž *Sprechgesang* Wagnerova deklamačního hudebního dramatu nahradil mluveným slovem. Fibichův melodram tak představuje organické spojení slova a hudby, v němž hudba tvoří emocionální doprovod k dramatickému textu. Pomocí příznačných motivů zdůrazňuje a rozvíjí některá místa v textu, zejména prohlubuje psychologickou charakteristiku postav, a vytváří tak v dramatu nové významové vztahy. *Dějiny českého divadla* upozorňují na to, že scénický melodram Fibichův je v podstatě vyústěním dobového trendu muzikalizace činohry a že tento jev byl připravován předchozím vývojem (deklamačním herectvím, tradicí meziaktní hudby a předeher k činohrám; ČERNÝ a KLOSOVÁ 1977, 114).<sup>42</sup>

Otázka je, proč si Fibich vybral pro melodramatické zpracování právě antickou mytologickou látku. Důvodů může být několik: lze to vysvětlit původem Wagnerovy koncepce *Gesamtkunstwerku* v ideálech antického dramatu, ale i jeho zálibou v mýtu, jakkoli se ve Wagnerově případě jednalo o mýty germánské. Mohlo se však z Fibichovy strany jednat o odkaz k antickým melodramům Bendovým (např. *Ariadna na Naxu*

<sup>39</sup> Vysoký počet repríz u *Námluv Pelopových* (viz tabulka) svědčí o velkém úspěchu – můžeme ho nejspíše přisoudit novosti žánru, protože v případě 2. a 3. části návštevnost očividně klesá.

<sup>40</sup> Pro *Námluvy Pelopovy* namaloval Robert Holzer hradby kyklopické a královský zámek v Pisách, pro *Smrt Hippodamie* palác do 2. jednání Jan V. Kautský. Viz HEPNER 1955, 140 a 146.

<sup>41</sup> Viz *SLOVNÍK ČHK* 1997, 545-547 (heslo Melodram).

<sup>42</sup> Jako příklady muzikalizace činohry připomeňme např. Vrchlického *Noc na Karlštejně* (1884) s Fibichovou ouverturou nebo písně zabudované do textu realistických dramát (*Naši furianti*, 1887, *Maryša*, 1894).

[*Ariadne auf Naxos*, 1774], *Medea* 1775)<sup>43</sup> jako programové přihlášení se k tradici české hudby. Jistě se nechal ovlivnit i článkem svého přítele Otakara Hostinského, který melodram v osmdesátých letech propagoval a který ve stručném nástinu dějin tohoto žánru zmiňuje převahu antických látek (HOSTINSKÝ 1885).<sup>44</sup> V každém případě se svou antickou mytologickou látkou i svým hudebním zpracováním *Hippodamie* dostala do těsného žánrového sousedství se Sofoklovou *Antigonou*, která byla rok předtím uvedena v Národním divadle (1889) s hudbou Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, jak bylo tehdy v celé Evropě obvyklé. Tato inscenace *Antigony* totiž rovněž kombinovala hudbu a mluvené slovo: skládala se ze zpěvu chóru s orchestrálním doprovodem, z mluveného slova protagonistů a z jejich recitace doprovázené hudbou, čili z melodramu.

Melodramatické spojení slova a hudby v celovečerním dramatu však může vyvolávat otázku, nakolik je Vrchlického *Hippodamie* samostatným dramatickým dílem a nakolik pouhým libretem.<sup>45</sup> *Hippodamii* je samozřejmě možné uvést na scénu bez hudby a sám Vrchlický to řediteli Národního divadla F. A. Šubertovi doporučoval;<sup>46</sup> poprvé se tak stalo v roce 1911, kdy byla uvedena v režii Jaroslava Kvapila.<sup>47</sup> Dvojí podoba *Hippodamie*, hudební a básnicko-dramatická, se svým způsobem promítá i do její odborné reflexe: na jedné straně je hudební složka předmětem zájmu muzikologů, na druhé straně studují dramatický text literární historikové.<sup>48</sup>

Situace je však o to složitější, že zřejmě nikdy nebudeme s jistotou vědět, nakolik do podoby samotného textu zasahoval Zdeněk Fibich. O tématu spolu jistě diskutovali a Fibichův podíl na obsahu i pojetí trilogie byl zřejmě dosti významný.<sup>49</sup> V každém případě se Vrchlický, snad Fibichovou zásluhou, v *Hippodamii* vyvaroval chyb, které mu bývaly u jiných dramát vytýkány: motivace postav je relativně zřetelná a děj má dramatickou logiku a gradaci. Otokar Fischer o tom napsal: „[...] při lehkosti a improvizaci, jaká

<sup>43</sup> Oba Bendovy melodramy Fibich nastudoval ve funkci druhého kapelníka Prozatímního divadla; měly tam premiéru v roce 1875. Viz JIRÁNEK 2000, 36; ŠTĚPÁN a TRÁVNÍČKOVÁ 2006, 123.

<sup>44</sup> Jako celovečerní dramatický útvar však Hostinský melodram nedoporučoval (tam., 74).

<sup>45</sup> Srov. např. názor O. Fischera: „Pro literárního posuzovatele zůstane *Hippodamie*, přes některé překrásné partie, [...] přece jen polotvarem“ (FISCHER 1983a, 193).

<sup>46</sup> „Máte celou trilogii *Hippodamie*. Proč se nehraje vůbec? Nejsem ješitný, ale *kolik* máte takových trilogií v českém repertoiru? [...] Hrajte ji bez hudby, když nechce pan kapelník, a uvidíte, jak ji sehraje v dvou večerech“ (Dopis z 15. 3. 1895, in: PRAŽÁK 1955, 417). Podobně viz FISCHER 1983b, 60.

<sup>47</sup> Kvapilova inscenace v jednom večeru bez Fibichovy hudby otevřela ještě před premiérou diskusi o závislosti Vrchlického textu na hudbě. Proti samostatnému uvedení *Hippodamie* protestovali hudebníci a muzikologové v čele se Zdeňkem Nejedlým, podle nějž je *Hippodamie* bez hudby „pouhá linie dějů [...] bez dramatického napětí a bez dramatické souvislosti“ (NEJEDLÝ Z. 1911, 137). Režisér Kvapil a dramaturg Fischer byli proto nuceni své pojetí obhajovat v tisku (k tomu viz FISCHER 1983b, 59; KVAPIL 1946, 317-318).

<sup>48</sup> Z muzikologů se v poslední době *Hippodamii* věnoval zvláště JIRÁNEK (2000, 71-97), z literárněhistorických prací jmenujme KUDRNÁČE 2004. Mezi nimi pak stojí interdisciplinární sborník o Fibichovi (FOJTÍKOVÁ a ŠUSTÍKOVÁ 2000).

<sup>49</sup> NEJEDLÝ Z. (1911, 137-139) uvádí, že Fibich upravoval a dopisoval celé scény, škrtal chyby a anachronismy. Kromě tohoto svědectví z druhé ruky však nemáme k dispozici žádný konkrétní důkaz takové spolupráce.

ohrožovala Vrchlického dramata, je vzdáti hudebnímu činiteli dík, že svou usilovnou spoluprací bděl nad tím, aby se plodná básnická fantazie nevybílala příliš lacino, aby bylo učiněno zadost logickému motivování a jinakým podmínkám dramatické kázně“ (FISCHER O. 1983a, 193).

### ***Hippodamie a řecká tragédie***

Připomeňme nyní stručně děj trilogie *Hippodamie*: V prvním díle (*Námluvy Pelopovy*) se Pelops cestou z delfské věštírny domů do Argu vášnivě zamiluje do královské dcery Hippodamie, avšak její otec, barbarský vládce v Pisách Oinomaos, nutí nápadníky závodit o její ruku v jízdě na voze. Pelops v závodě s Oinomaem zvítězí, ale netuší, že zvítězil pomocí lsti Hippodamie, která tak otce vydala smrti. Teprve později se dozvídá, že dala pokyn vozataji Myrtilovi, který lest ochotně vykonal (uvolnil u Oinomaova vozu zákolníky). Pelops Myrtila, který si nyní činí nárok na Hippodamii, svrhne do moře. Tak je Pelops svázán s Hippodamií vinou, která už neopustí jeho rod: „bez viny přišel jsem a bez viny / jsem viny otrok vinou ženy své“ (VRCHLICKÝ [1931], 96).

Druhému dílu (*Smír Tantalův*) dominuje postava Pelopova otce Tantalova, který svou vlastní vinou z mládí přispívá k prokletí svého rodu. Příslopečná Tantalova muka jsou zde pojímána symbolicky jako nesnesitelné výčitky svědomí, které starce mučí v podobě přízraků Erinyí ještě zaživa a nikoli jako trest v podsvětí.<sup>50</sup> Po příchodu do Tantalova domu Hippodamie vyhání Pelopovu první ženu Axiochu a pokouší se zabít jejího novorozeného syna Chrysippa. Tantalos ho však zachrání a poté usmířen s Erinyemi umírá.

Třetí díl (*Smrt Hippodamie*) se odehrává po dvaceti letech a objevují se zde jako nové postavy synové Pelopa a Hippodamie Atreus a Thyestes, kteří strojí úklady nevlastnímu bratru Chrysippovi. Jako mstitel přichází slepý vozataj Myrtilos, prozradí Chrysippovi pravdu o závodech Pelopa s Oinomaem a Chrysippos otce veřejně obviní z podvodu. Za to je bratry zavražděn a ti jsou posléze odsouzeni do vyhnanství. Při závěrečné konfrontaci Hippodamie, Pelopa a Myrtila vrcholí vzájemná nedůvěra a nenávisť obou manželů. Pelops zabíjí Myrtila a Hippodamie, která poznává, že nalézt štěstí v životě založeném na podvodu a otcovraždě je nemožné, proklíná celý svůj rod a spáchá sebevraždu.

Mýtus o Pelopovi a Hippodamii má v antické literatuře mnoho variant, které se liší hlavně v tom, kdo podplatil Myrtila, a tudíž je zodpovědný za Oinomaovu smrt – zda Pelops, nebo Hippodamie.<sup>51</sup> Tím, že Vrchlický přisoudil vinu Hippodamii, získal

<sup>50</sup> Podle řeckého mýtu Tantalos v podsvětí věčně žízní, ačkoli vodu má na dosah, a trápí ho hlad, ale větve obtěžkané plody před ním ustupují.

<sup>51</sup> Např. podle Hyginových *Bájí* (*Fabulae*, 84/HYGINUS 1996, 69 a 71) a Pausaniovy *Cesty po Řecku* (*Periégesis tés Hellados VIII*, 14,7/ PAUSANIAS 1974, 107) Myrtila podplatil Pelops, přičemž se tito

příležitost rozehrát divadelně účinnou psychologii této vášnivé, nelítostné ženy a zároveň mu to umožnilo ukázat tragédii ušlechtilého muže, kterého vašeň přivedla proti jeho vůli ke zločinu. Toto základní rozložení sil Vrchlický posílil tím, že pozměnil kulturní příslušnost postav: v řeckém mýtu Asiat Pelops získává Řekyni Hippodamii, zatímco Vrchlický učinil z Pelopa typického reprezentanta řecké civilizace a z Oinomaa naopak primitivního barbara, jehož dcera si s ním v krutosti v ničem nezadá.

Tento kontrast mezi barbarstvím a helénstvím jako protiklad světa vášně na jedné straně a světa rozumu a morálky na straně druhé pak spolu s tématem viny prochází celou trilogií. Ve 3. díle se pak toto barbarství, pečlivě skrývané za fasádou pořádanosti a prosperity Pelopova domu, probudí i u Atrea a Thyesta. Ostatně samotné závody, tedy původně barbarské hry, jsou Pelopem slavnostně transformovány do podoby „ušlechtilé“, civilizované slavnosti olympijských her, v nichž „jen olivový věnec odměnou / jest vítězi“ (VRCHLICKÝ [1931], 226). Barbarství, tato destrukční síla, jejímž hybatelem je sobectví a touha po pomstě, je neustále v napětí s civilizovaností, která naopak směřuje k napravení křivdy, ke smíru a k odpuštění.<sup>52</sup> Svár těchto sil se promítá i do dalšího z klíčových témat trilogie, do tématu viny.

Vina zde vždy plodí další vinu a přesouvá se i na potomky. V první řadě je to vina Hippodamie, která s pomocí Myrtila zabíjí svého otce. Dalším je Pelops, který sice přišel „bez viny“, ale je nucen zabít Myrtila. Pelops je však jen zdánlivě nevinný, neboť ač ženatý, rozhodl se ucházet o Hippodamii – řídil se tak stejnou „bujností“, jakou se provinil v mládí jeho otec Tantalos.<sup>53</sup> Další vina čeká Pelopa doma v Argu, když musí na naléhání Hippodamie vyhnat svou první ženu Axiochu, a stává se tak odpovědným za její smrt.

Provinění všech postav jsou zde vzájemně provázána: starý Tantalos se sice snaží usmířit své staré hříchy, ale i on se bezděky dopustí nového provinění na Axioše, když přijme do svého domu Hippodamii. Ve 3. díle se viny na sebe vrší s ještě větší intenzitou: Již na samém počátku intrikuje Hippodamie proti Chrysippovi a usiluje o jeho smrt, té však zabrání Pelopova smířlivost a jeho odpuštění. Chrysippos je nakonec přesto nevlastními bratry zavražděn. Také další vina náleží mladší generaci, když Thyestes uprchne s Atreovou snoubenkou Airopou. Vina tedy v trilogii není pouze záležitostí

---

autoři rozcházejí v tom, co bylo slíbenou odměnou, zda noc s Hippodamií (Pausanias), nebo polovina říše (Hyginus). Podle Apollodorovy verze (*Epitomé*, II, 6-9/APOLLODOROS 1976, 157-163) Myrtila přesvědčila sama Hippodamie. Pindaros v 1. *Olympijském zpěvu* (*Olympioníkais* I, 86-88/PINDAROS 2002, 19-21) přisuzuje Pelopovo vítězství v závodech Poseidónovi, který mu daroval zlatý vůz s okřídlenými oři. Viz KERÉNYI 1998, 52-56; *REAL-ENCYCLOPÁDIE* (1913), 1725-1728 (heslo Hippodameia).

<sup>52</sup> Podobně WILLIAMS (2000) pracuje s napětím mezi Nemesis a odčiněním viny.

<sup>53</sup> Tantalos svůj hřích z mládí nazývá bujností či zbujností (VRCHLICKÝ [1931], 117 a 142), Hippodamie vytýká Pelopovi nedostatek vášně slovy: „Byls jiný, Pelope, [...] / když s Harpinou a Psyllou / jsi o závod se pustil vítězně / víc zbujností a mládím poháněn / a láskou, nežli klidnou rozvahou“ (tamtéž, 137).

barbarky Hippodamie, ale je symetricky rozložená i mezi příslušníky Tantalova rodu. Dopad všech zločinů je posílen i kletbami jejich obětí, které zvyšují pochmurný a pesimistický ráz díla: umírající Oinomaos stejně jako Myrtilos proklínají Pelopa, Axiocha proklíná Tantalův dům a Hippodamie před sebevraždou proklíná celý svůj rod.

Tematickou linií viny, která probouzí další vinu, především však formou trilogie odkazuje *Hippodamie* na Aischylovu *Oresteiu*. Ostatně Pelops a Hippodamie jsou přímými předky Agamemnona a jeho syna Oresta (Agamemnon je Atreův syn) a jejich vina byla spojována s vinou Tantalova rodu už v antice: chór v Sofoklově *Elektře* odvozuje přítomné zločiny a neštěstí od dávných Pelopových závodů (503-515/SOFOKLES 1975, 102),<sup>54</sup> stejně jako to činí Elektra v Euripidově tragédii *Orestes* (986-994/EURIPIDES 1978, 406-407). Tato příčinná souvislost starých vin a zločinů s budoucími je pak zmíněna v závěru Vrchlického trilogie v Hippodamiině kletbě.

Vrchlického trilogie tak tvoří jakýsi dodatečný prolog k bohaté antické dramatičce čerpající náměty z orestovského mýtu, avšak nejen z něj; Pelopovými potomky jsou i další mytologické postavy známé z antických dramatických zpracování: Thyestes a Atreus, proslulý svou krutou pomstou na bratrových dětech, Helenin manžel Menelaos či Ifigenie, kteří jsou zase spojeni s počátkem trójské války. Pojítko *Hippodamie* s Aischylovou *Oresteiou* představuje také postava Tantara, navzdory tomu, že v *Orestei* vůbec nevystupuje. Právě Tantalův smír s Erinyemi totiž odkazuje na jeden ze zásadních momentů *Oresteie*, tj. proměnu Erinyí v Eumenidy:

„Teď vcházím v Hádu stínůplný dům,  
ty ženy zlé, jež stíhaly můj krok,  
jsou bílé, slavné nyní postavy,  
na tváři úsměv líbezný  
a hadí kštice jejich kučer teď  
jsou v květy hyacintu změněny“ (VRCHLICKÝ [1931], 206-207).

Tantalos Eumenidy nejmenuje přímo; přesto jsou tyto verše zřetelnou básnickou evokací scény, v níž se temné bohyně pomsty Erinye na Athéninu žádost mění v laskavé, žehnající bohyně Eumenidy (*Eumenides*, 870-1020/AISCHYLOS 2002, 224-231). Zatímco v *Orestei* probíhá tato transformace na úrovni dramatického dialogu, kondenzoval ji Vrchlický do působivé vizuální zkratky v představách umírajícího.

Vrchlický však do textu zabudoval více výrazových prostředků, které mají odkazovat k antickému divadlu a literatuře, a s žánrem řecké tragédie zde zcela přiznaně

<sup>54</sup> „Ó Pelopovy dávné / vy závody, plné strastí, / co přivedly jste žalu na tuto zem! / Co spočinul v mořských vlnách / kdys Myrtilos věrolomný [...] – od oněch dob / už mrzkost, plná žalu, / zde tohoto nemíjí domu“ (SOFOKLES 1975, 102).

pracuje. Nejnápadnějším znakem je použití chóru v 1. a 2. díle trilogie – v prvním případě je to chór starců, kteří popisují právě probíhající závody vozatajů, tedy situaci, kterou není možno zobrazit na scéně (v antickém dramatu tuto funkci plnil většinou posel). Zároveň podávají podobně jako chór řeckých tragédií svůj náhled na život a komentují jednání hrdinů:

„Kdo z nich as padne? – Bud' si to kdo bud',  
stihne jej bohů patřičný trest.  
Neb člověk nemá v svévoli marné  
zhrdati žitím, jež nejvyšší skvost“ (VRCHLICKÝ [1931], 65).

Ve *Smíru Tantalově* vystupuje chór kněží, který však na rozdíl od předchozího chóru už nereflektuje děj, a jeho funkce v ději se omezuje na vykonavatele náboženského rituálu. Tento sbor provádí obřad jakéhosi zaříkávání Erinyí,<sup>55</sup> opět inspirovaný výše zmíněným závěrem Aischylových *Eumenid*:

„Dcery Temnoty a Země  
hrůzozraké, hadochvějné,  
navraťte se ruče zpátky  
v kovový hrad, k středu Země  
a tam v lkání, naříkání  
obětí svých zalkněte se,  
umlkněte na věky!“ (VRCHLICKÝ [1931], 144-145)

Části chóru Vrchlický zdůraznil použitím daktylotrocheje v prvním případě a osmislabičného trocheje ve druhém, takže se metricky nápadně odlišují od ostatního textu, který je psán blankversem. Oba jsou také recitovány podobným způsobem, tj. střídavě prvním a druhým náčelníkem polosboru (v *Námluvách Pelopových*) a prvním a druhým polosborem (ve *Smíru Tantalově*). Tím se přibližují rozdělení řecké chórové písně na strofu a antistrofu.<sup>56</sup> Chór se však v obou případech objeví pouze v jediném výstupu, takže nemá úlohu průběžného komentátora děje a pohledu na jednání hrdinů zvnějšku. Postrádá tedy funkci, jakou má v řeckém divadle, kde je „jeho bezprostředním

<sup>55</sup> Scéna je značně nejasná, protože na jednu stranu je zde „oltář vztyčen strašným bohyním“, tj. Erinyím (VRCHLICKÝ [1931], 143), na druhé straně však kněží Erinye od oltáře odhánějí („zpátky odsud, zpátky odsud, / nepřekročte tento práh!“; tamt., 146). Na stejném místě je uvedeno, že se jedná o oltář Xenia, což je jedno z přízvisek nejvyššího boha Dia a znamená *Pohostinný* (viz KERÉNYI 1996, 92). Podobné nedůslednosti nejsou ve Vrchlického dramatech ojedinělé.

<sup>56</sup> S tím rozdílem, že metrum ve všech strofách zůstává u Vrchlického stejné.

úkolem rozšiřovat časové a prostorové dimenze hry“ (STEHLÍKOVÁ 2005, 133) a omezuje se zde na efektní, ale poněkud samoučelnou dekoraci.<sup>57</sup>

Ve 3. díle nahradil Vrchlický chór výstupem pěvce, který na hostině podává jakousi oficiální verzi Pelopova vítězství v závodech, založenou na Pindarově verzi mýtu. Tuto „píseň“, z hlediska děje *Hippodamie* nepravdivou, napsal Vrchlický přízvucnou nápodobou hexametru. Tím chtěl zřejmě evokovat epickou šíři a heroický rozměr příběhu, který se za dvě desetiletí Pelopova panování proměnil v mýtus.

Jako odkazy k řeckému divadlu použil Vrchlický v *Námluvách Pelopových* také citáty fragmentů, které se dochovaly z tragédií *Oinomaos* od Sofokla a od Euripida a ze stejnojmenné tragédie římského dramatika Accia – např. Pelops k Hippodamii: „Já viděl tebe, dřív, než vzplála Zora, / jak oře svého zaprášený vlas / jsi hřbílkem stříbrolesklým česala“ (VRCHLICKÝ [1931], 60).<sup>58</sup> Je otázka, jestli chtěl Vrchlický prezentovat svou tragédii jako svého druhu rekonstrukci nedochovaných dramát řeckých, nebo jestli tyto citáty mají čistě dekorativní funkci podobně jako chóry. V každém případě měl potřebu na ně upozornit čtenáře knižního vydání v závěrečné Poznámce: „Znalcům netřeba připomínati, že místy užito motivů z nepatrných fragmentů dramatických Sofoklea i Euripida. Ukazují zvláště na první dva verše, jimiž zahájen monolog prvního kmeta Pisanského [...]“ (VRCHLICKÝ [1931], 98).<sup>59</sup> Následuje výčet několika dalších konkrétních veršů, které si Vrchlický vypůjčil od jmenovaných autorů. Je zřejmé, že se básník k výpůjčkám přiznal, aby nebyl obviněn z plagiátu. Můžeme se však tázat, zda nechtěl také upozornit na rafinované vazby svého textu k antické literatuře, a pobídnout tak nenápadně čtenáře, aby hledal a ocenil i další odkazy.

Z antické řecké literatury je odvozená i scéna ve *Smíru Tantalově*, v níž Pelops vyvolává z podsvětí Oinoma a domněle mrtvého Myrtila. Ta upomíná na obdobnou scénu v Homérově *Odyssei* XI, v níž Odysseus rozmlouvá s podsvětními stíny a ptá se věštce Teiresia na cestu domů (HOMÉR 1987, 170-178). Více než v předchozích antických dramatech se také Vrchlický v *Hippodamii* snaží napodobit styl antického vyjadřování a myšlení – vkládá sem často obraty, které si mohl divák či čtenář s antickým stylem spojovat (např. „byl bys mrtev, / psům za kořist neb supům hladovým“; VRCHLICKÝ [1931], 85), obvyklé metafory a homérská epiteta. Po vzoru Homéra a Aischyla používá kompozita, charakteristická pro jejich styl (např. vysokoletý orel, hrůzozraké a hadochvějné Erinye, pestrokřídla zvěst),<sup>60</sup> čímž opět upozorňuje na

<sup>57</sup> Na okraj poznamenejme, že zcela jinou úlohu hraje chór ve Fibichově opeře *Nevěsta messinská* (1884), jejíž libreto napsal podle Schillerovy tragédie O. Hostinský. Zde bychom však museli zohlednit i posun funkce sboru v opeře oproti činohře.

<sup>58</sup> Druhá část citátu odpovídá zlomku č. 475 Sofoklovy tragédie *Oinomaos*. Viz SNELL 1977, č. 475.

<sup>59</sup> Zmíněné verše: „Kéž bych byl orlem vysokoletým, / nad šerou plání slaného moře / vzletěl bych k slunci [...]“ (VRCHLICKÝ [1931], 64). Srov. SOFOKLES 1975, 589. JIRÁNI (1916, 40-41) upozorňuje na další místa, jejichž poměrně přesné překlady či parafráze Vrchlický do textu zabudoval.

<sup>60</sup> Za upozornění na tento rys Aischylova stylu děkuji Aleně Sarkissian.



analogii *Hippodamie* s *Oresteiou*. Někdy rozloží známá homérská epiteta do komplikovanějších básnických obrazů („Ó bohyně, jež prstem růžovým / se tmavých nocí záclon dotýkáš...“; tamt., 107). Stejně jako ve Vrchlického tragédii *Smrt Odyssea* se nejedná o vědomá napodobení konkrétních míst z antické literatury, ale spíše je tu, jak uvádí JIRÁNI (1916, 44), zjevná snaha o vystižení jejího stylu obecně.<sup>61</sup>

### **Hippodamie na konci století**

I když se Vrchlický snažil svou *Hippodamii* vybavit co nejvíce atributy „antičnosti“, přesto zřejmě nebylo jeho záměrem napsat čistě „napodobené drama antické“, jak *Hippodamii* charakterizuje v ročence ředitel Národního divadla ŠUBERT (1891, 9; cit. upraven) – vždyť svou trilogii psal pro své současníky a pro úspěch na Národním divadle, nikoli pro potěšení klasických filologů. Na jednu stranu tedy *Hippodamii* vybavil dostatečným množstvím atributů, které mají odkazovat k řecké tragédii, na druhou stranu se mu však podařilo posunout mytologickou zápletku a zvláště motivaci postav tak, aby byla současnému divákovi blízká. Jeho trilogie je především dílem své doby a antickým hávem postav prosakuje jejich moderní cítění. Nápadné je to zvláště u postavy Tantalova, jehož muka jsou zde pojata obrazně a psychologicky a který dojde smíru zcela křesťansky pojatým skutkem lásky a soucitu. Známary Tantalův trest v podsvětí se změnil v metaforu duševních muk a výčitek svědomí:

„Ty muky, které druhdy Niobe  
mi věštila, já v žití prodělal,  
kde mír a radost stále prchaly,  
jak vody doušek, stromu sladký plod  
před zprahlými rty starce viníka!“ (VRCHLICKÝ [1931], 206)

Na postavě Tantalova, jeho provinění i trestu, je ostatně dobře vidět, s jakými problémy se musel Vrchlický při dramatickém zpracování řeckého mýtu vypořádat, pokud chtěl, aby jednání postav bylo psychologicky pravděpodobné i pro diváky konce 19. století. Pro Tantalovu vinu z mládí samozřejmě nemohl použít nejznámější z mnoha jeho provinění, tj. jeho pokus vyzkoušet vševědoucnost bohů tím, že jim připravil k jídlu svého syna Pelopa.<sup>62</sup> Pozměnil proto známá fakta z mýtu tak, aby zjemnil prapůvodní primitivnost a syrovost mýtu, a Tantalova rouhání bohům transformoval do podoby dávné zrady přítele a porušení zákona pohostinnosti. Kromě toho Tantalova nechal používat ryze křesťanskou terminologii: Tantalos mnohem častěji než o vině a trestu mluví o hříchu a pokání.

<sup>61</sup> Další příklady viz JIRÁNI 1916, 44-45, 48-49 a 51-52.

<sup>62</sup> Srov. KERÉNYI 1998, 48-52; GRAVES 2004, 390-397.

Zcela současný je i motiv žárlivosti na minulost muže či ženy, který má *Hippodamie* společný s jinou Vrchlického mytologickou tragédií, *Smrtí Odyssea*: Pelops žárlí na Myrtila, Hippodamie na Axiochu a Atreus na Chryssipa.<sup>63</sup> Hippodamie kromě toho žárlí na Chrysippa, Tantala i na Pelopovy vladařské povinnosti a podobně jako Anna Kateřina ve Vrchlického dramatu *Exulanti* (1886) vyžaduje, aby Pelops věnoval svou pozornost a lásku výhradně jí. Moderní motivace postav je patrná zvláště ve 3. dílu, který je oproti předchozím intrikovější a je také méně „vyzdoben“ formálními odkazy na antiku. Je to zřejmě dáno tím, že Vrchlický v textu ponechal mnoho z původní tragédie *Hippodameia* z let 1883-1885, jejíž text použil při zpracování *Smrti Hippodamie*.

Modernost *Hippodamie* a její zakotvenost v ovzduší konce 19. století bude zřetelnější, postavíme-li ji vedle zmíněné trilogie *Oresteia* a srovnáme-li jejich závěr: Zatímco *Oresteia* končí smírem, vítězstvím světla, tj. nového, spravedlivého světa nad starým, a proměnou Lític v milostivé a žehnající bohyně, v *Hippodamii* se svého osobního smíru dočká pouze Tantalos na konci 2. dílu. Závěr 3. dílu je naopak temný, nenabízí žádnou katarzi v podobě oběti, smíru či odpuštění a Hippodamiina sebevražda je jen únikem z bezvýchodné situace a vyvrcholením dlouholeté nenávisti mezi manželi. Je provázena pocitem zmařeného života hlavní hrdinky, ale zejména kletbou Pelopova, tedy i jejího rodu:

„Ó Pelope, já proklínám tvůj rod [...]!  
Zřím rod tvůj kráčet drahou krvavou,  
jak bratři proti bratrům vstávají,  
jak vražda s podvázanou čelistí,  
bys neslyšel ji, kterak zuby skřípá,  
se choulí v stínu u vrat domů tvých,  
jak nevěra se plíží ložnicemi  
tvých dcer a synů [...]“ (VRCHLICKÝ [1931], 307-308).

A zatímco Orestes je v závěru *Oresteie* od Erinyí osvobozen, zdrcený Pelops v závěrečné replice pospíchá „Svůj nyní dům / otevřít Erinyím dokořán“ (tamt., 308). Zakončení má tedy daleko od Aischylova smírného optimismu a připomíná spíše bezmocný Osvaldův výkřik v závěru Ibsenových *Strašidel* (*Gengangere*, 1882), když se u něj projeví první příznaky progresivní paralýzy. Osvald i Pelops se sice vypořádali s minulostí, ale jejich budoucnost je temná a bezútěšná. Ostatně se *Strašidly* má *Hippodamie* navzdory mytologické látce více styčných bodů. Osud má zde podobu jakéhosi dědičného předurčení, ať už se jedná o Osvaldovu zděděnou pohlavní chorobu, nebo o Pelopovu

<sup>63</sup> O žárlivosti jako výrazném rysu Vrchlického dramatických hrdinek viz BEJBLÍK 1950.

nezaviněnou vinu, k níž přispěl svou vinou z mládí i Tantalos. Úsilí postav proti těmto „strašidlům“ bojovat je pak marné a předem odsouzené k neúspěchu. Vina má v *Hippodamii* původ přímo v člověku, v jeho vášních a pudech, nikoli jako v *Oresteji* v řetězení rodové msty a v ambivalentní Orestově snaze dostat povinností vládcova dědice.

To, že Vrchlický vstřebal rozmanité literární a umělecké proudy své doby, i když vůči nim měl navenek výhrady, je literárním historikům známo už dlouho (např. JIRÁT 1978b). Proto nás nepřekvapí, setkáme-li se v *Hippodamii* také s rysy *fin de siècle* či se secesní dekorativností. Tak např. postava Hippodamie vykazuje vlastnosti dekadentních, démonických *femmes fatales*, které vysávají z mužů životní sílu a strhávají je do záhuby. Rovněž její spřízněnost s postavou Salome jakožto prototypem dekadentní osudové ženy i s typem dekadentní ženy-upíra je evidentní.<sup>64</sup> Ostatně scéna, v níž Hippodamie líbá useknutou hlavu jednoho z nápadníků, připomíná podobnou scénu ve Wildeově dramatu *Salome*, vydaného však o čtyři roky později (1893), přičemž se shoduje motivy useknuté hlavy i polibků mrtvému:

**Hippodamie** (*zastavila se u první hlavy na kůl vbité, sklonila se k ní a [...] promlouvá před sebe hlasem ztlumeným*):

„Krev barví tvoje rusé kadeře,  
ó, hlavo nešťastná a ubohá! [...]  
A tyto rty teď modré, sinalé,  
co mohly sladkých dávat polibků,  
co blaha, štěstí – teď vše ztraceno! [...]  
Však dávat nemůžeš-li polibky,  
kdo bránit může, bys jich nepřijímal?“ (*celuje hlavu*)  
„Ó, mráz a led z těch retů na mne sálá,  
smrt sídlí na vás, vlasy mokvavé,  
a přece něha divá srdce jíme“ (VRCHLICKÝ [1931], 24-25).

**Salome:** „Tetrarcho, tetrarcho, rozkažte přec, aby mi přinesli hlavu Jochanaanovu.“ (*Velká černá ruka, ruka katova, vystrčí se z cisterny, nesouc na stříbrné míse hlavu Jochanaanovu. Salome se jí uchopí [...]*) „Ach, nechtěl’s mi dát zlíbat svých úst, Jochanaane, nyní chci je zlíbat, svými zuby je nakousnu jako zralé ovoce. [...]

<sup>64</sup> Postava Salome byla oblíbeným motivem tehdejší evropské literatury i výtvarného umění; asi nejvýznamnější díly jsou Mallarméova báseň *Hérodiade* (1871) a Flaubertova povídka *Hérodiade* (v souboru *Tři povídky* [*Trois contes*], 1877). Popularita Salome začala stoupat zvláště vlivem obrazu *Salome tančící před Herodem* od Gustava Moreau (vystaveného v Salonu roku 1876). Srov. DIJKSTRA 1992; DOTTIN-ORSINI 1993.

„Teď jsem zlíbala ústa tvá, Jochanaane, zlíbala jsem ústa tvá. Na tvých rtech byla hořká chuť, byla to chuť krve, byla to chuť lásky?“ (WILDE 1905, 74 a 77)

Prvky stylu literární secese můžeme nalézt např. ve výše citované pasáži, v níž umírající Tantalos líčí proměnu Erinyí: „ty ženy zlé, jež stíhaly můj krok, / jsou bílé, slavné nyní postavy [...]“ (viz výše). Rysy secesní ornamentálnosti spatřujeme jednak v motivu stylizovaných ženských vlasů, jejichž secesně rozvolněné hadí křivky znehyněly v podobě květů hyacintu, jednak ve staticnosti celého výjevu, představujícího navíc stav nitra mluvčího a blížícího se symbolu.<sup>65</sup> Na propojenost *Hippodamie* s dobovými uměleckými tendencemi a myšlením konce 19. století upozorňuje ve svém článku WILLIAMS (2000, 174-175). Zmiňuje přitom zvláště příbuznost s dramaty Strindbergovými: v nich stejně jako v *Hippodamii* nenávisť mezi mužem a ženou, spojená se sexuálním napětím, paralyzuje jejich jednání a vede k tragickému konci.

### Recenze a ohlasy

S odstupem více než století hledíme na *Hippodamii* jako na umělecké dílo logicky vklíněné do své doby: jako na novoromantickou tragédii velkého stylu, doprovázenou hudbou v duchu synkretismu konce století, jako na básnické drama, spojující svým estetismem a antickým mytologickým námětem parnasismus s modernou, jako na lumírovské drama, které do sebe už absorbovalo náladu dekadence. Jak ale vnímalo *Hippodamii* obecenstvo, pro které byla napsána, tedy obecenstvo s odlišným horizontem očekávání, a jak se stavělo k antickému námětu? Spatřovalo v *Hippodamii* nápodobu antického dramatu jako F. A. Šubert, nebo naopak vytýkalo Vrchlickému přílišnou modernizaci antické látky? Studium recepce v dobových recenzích nám pomůže zjistit, které antické rysy *Hippodamie* byly ve své době nejnápadnější a nejrelevantnější. Ověříme si tak funkčnost odkazů, které Vrchlický do textu zabudoval.

Premiéra *Námluv Pelopových* rozdělila recenzenty do dvou nestejně velkých táborů, přičemž naprostá většina byla novým žánrem nadšena. V jejich recenzích i v ohlasech na další dva díly trilogie najdeme výrazy jako „epochální dílo“, „událost“ či „unikum“, nechybí ani pocit národní hrdosti, že první „práce tohoto druhu pochází z pera českého“ (Tg. 1890, 89). Spojení slova a hudby je vnímáno jako nerozlučný celek (CHVÁLA 1951, 141; α 1891a, 360), jako „svazek dokonalý, ušlechtilý, ideální“ (α 1890b, 180). Básnický nadneseně se o tomto spojení vyjádřil recenzent *Zlaté Prahy*: „zde tyto dva bohaté prameny krásy splývají v zlatou číši umění a můžete plnými doušky pít

<sup>65</sup> O tom, že Vrchlického poetika v *Hippodamii* dospěla „do počátků literárního fin de siècle, na práh secese“ se zmiňuje KUDRNÁČ 2004, 244. O oblíbených secesních motivech hada, květů a ženských vlasů viz např. KŠICOVÁ 1998, passim.

z nich novou, netušenou rozkoš, požitek a opojení, jakého posud jste nezažili“ (α 1891a, 360).

Recenzenti jsou tedy zajedno v tom, že by jedno bez druhého bylo ochuzeno, že spojením slova a hudby se účinek *Hippodamie* stupňuje (α 1891b, 623; FOERSTER 1891) a že teprve s hudebním doprovodem lze drama dokonale pochopit a procítit (SCHULZOVÁ 1890b, 503). Tak podle recenzenta *Zlaté Prahy* (α 1891b, 623-624) díky hudbě rozumíme bytostem z šerého mýtu, neboť cítí a trpí stejně jako my. Jako hlas řadového diváka tuto myšlenku pak rozvíjí Kuffner: „Co je mi po panu Pelopovi a jeho námluvách? praví si zástupce indolentní masy. [...] Co je mi po všem starověku, [...] po jeho tunikách a slávověncích? Je mi to všecko ukrutně vzdáleno, je mi krušno, kvůli tak cizím věcem se rozčilovat. [...] Dnes máme jiné potřeby, než nositi řecké tragédie do starých Athén“ (KUFFNER 1900b, 96-97). Ihned však dodává, že hudba je pro něj „čarovný prostředek“, který „fantazii dává křídla“ a otevírá divákovu duši: „Už vám Pelop [sic] není tak lhostejný hrdina, už rozumíte jeho citům, věříte v delfské věštby a sledujete se zápallem závody vozků. Tu chvíli, na mou věru, stojíte sami uprostřed scény, hrud' se vám zvedá, řekli byste, vám že přirostla k tělu i antická košile a na noze že máte sandál!“ (tamt., 98)

Mohlo by se zdát, že závislost dramatu na hudbě nebude příliš mluvit v jeho prospěch, ale opak je pravdou: Recenzenti chválí *Hippodamii* jako nejlepší Vrchlického dramatické dílo (α 1890b, 180; NOVOTNÝ 1890, 150; SCHULZOVÁ 1890b, 500; FLEKÁČEK 1890, 549), v němž se „vyhnul obratně svodům moderní praktiky“ (KUFFNER 1900b, 95). Oceňují její koncentrovanost a neustálou gradaci, která vše směřuje bez odchýlení k vytčenému cíli (ŠIMÁČEK 1890b, 180; α 1890b, 180; NOVOTNÝ 1891, 139; FOERSTER 1951, 136), a výborně vybudované a logicky se vyvíjející charaktery, což jsou vesměs vlastnosti, které u předchozích Vrchlického dramát recenzenti postrádali.

Co se týče samotného antického tématu a způsobu jeho ztvárnění, je Vrchlický v několika recenzích přirovnáván k Sofoklovi (SLÁDEK 1890, 82; KUFFNER 1900b, 95; FLEKÁČEK 1890, 549) – což byla jistě velká pochvala, neboť Sofokles byl v 19. století posuzován jako „největší tragický básník řecký“ (HRUBÝ 1906, 102).<sup>66</sup> Nejčastěji je však „antičnost“ *Hippodamie* charakterizována obecně používanými a lehce opotřebovanými atributy antiky, které upomínají na Winckelmannu, jako „antická prostota a jednoduhost“ (CHVÁLA 1951, 142; cit. upraven),<sup>67</sup> případně „antický klid“ (FOERSTER 1951,

<sup>66</sup> Podobně francouzský kritik a esejista Paul de Saint-Victor: „Athény zrodily v něm svůj ideál i svůj nejkrásnější květ“ (SAINT-VICTOR 1882, 294).

<sup>67</sup> Podobně podle Novotného *Námluvy Pelopovy* uchvacují „velkolepou prostotou antického jádra dramatického“ (NOVOTNÝ 1890, 150), o rázu „jednoduchosti, prostoty“ se zmiňuje ŠIMÁČEK 1890b, 180.

136).<sup>68</sup> Vrchlického zpracování antické látky je popisováno jako dokonalá iluze antiky, „duch Helady vane z ní [...] s celou vznešeností svého umění“ (α 1891b, 624), neboť básník prý hluboko vnikl v ducha starověku (KUFFNER 1891b). Pokud bychom však sledovali, co konkrétně recenzenti považují za hlavní znak antičnosti, zjistili bychom, že to není ani použití chórů, antických sentencí a parafrází, ani odkazy na Homéra, ale přítomnost viny a osudu.

Je tedy zajímavé, že takřka nikdo neocení Vrchlického snahu o nápodobu charakteristických výrazových prostředků řeckého dramatu (kromě výše zmíněné charakteristiky F. A. Šuberta) – např. chóry jsou zřejmě díky hudebnímu doprovodu vnímány jako sbory, běžné v opeře. Citáty Sofoklových a Euripidových fragmentů, které Vrchlický zakomponoval do *Námluv Pelopových*, recenzenti buď vůbec nezmiňují, nebo je dokonce mylně považují za původní pramen.<sup>69</sup> Homérovská scéna vyvolávání stínů z podsvětí ve své jevištní podobě připomínala Kuffnerovi Shakespeara, recenzentovi *Času Weberova Čarostřelce*.

Někteří recenzenti osvědčují v souvislosti s antikou v *Hippodamii* poměrně dobré vzdělání, např. když závěr *Smíru Tantalova* srovnávají se smírem Oresta v Aischylových *Eumenidách* a Oidipa v Sofoklově *Oidipu na Kolónu* (α 1891a, 360), nebo když vysvětlují, jaký smysl má Vrchlického odchýlení se od řeckého mýtu (ŠIMÁČEK 1890b, 180; FLEKÁČEK 1890, 549). Pozornost věnují především pojetí osudu v *Hippodamii*: někteří ho přirovnávají k „vševládnoucímu *fatu* u starých“ (VÍTĚZNÝ 1890, 212; cit. upraven) nebo konkrétněji u Sofokla, „pod jehož žernov padá člověk chtěje nechtěje jako zrno obilné“ (SLÁDEK 1890, 82). Jiní naopak oceňují, že básník antické pojetí osudu zmodernizoval a „vložit hlavní sílu a vliv Osudu v nitro člověka, v jeho vášně“ (SCHULZOVÁ 1890, 500), které ho vedou k vině.

Nejvíce a na konkrétních příkladech vztahuje *Hippodamii* k řeckému dramatu Josef Václav Sládek: *Námluvy Pelopovy* mají podle něj veškeré příznaky antického stylu, jako je jednoduchost děje, přítomnost neodvratného osudu a katarzi. Jako jediný z recenzentů si Sládek všimá chóru („na místě, kde vystoupení jeho jest naprosto nutné“; SLÁDEK 1890, 82) a nápodoby antických sentencí<sup>70</sup> a jako jediný dává *Hippodamii* do souvislosti s inscenacemi Sofoklovy *Antigony* a *Oidipa krále* v Národním divadle krátce

<sup>68</sup> Podobně FLEKÁČEK (1890, 549): „celkem vane tíž prostý, vznešený klid [...] jako v pracích Sofokleových.“

<sup>69</sup> Novotný se domnívá, že je *Hippodamie* zpracována „na základě dramatických fragmentů Sofoklea i Euripida“ (NOVOTNÝ V. J. 1890, 150). Poznamenejme, že text i klavírní výtah *Námluv Pelopových* vyšly ještě před premiérou a někteří recenzenti jako muzikolog V. J. Novotný s nimi pracují.

<sup>70</sup> Aniž bychom chtěli snižovat Sládkovu sečtělost, je třeba připomenout, že byl Vrchlického přítelem a že jeho bratr Václav byl klasickým filologem.

předtím.<sup>71</sup> Na základě jejich úspěchu i u běžného obecnstva a na základě výjimečného úspěchu *Námluv Pelopových* pak obhájí existenci antických dramát i moderních dramát antikou inspirovaných na současné scéně.

Jestliže v textu *Hippodamie* málokdo dokázal nalézt konkrétní projevy inspirace antikou, pak o melodramatické hudbě to neplatí vůbec, ačkoli souvislost s praxí řeckého divadla, v němž hudba hrála důležitou roli, se nabízela. V recenzích *Hippodamie* je však jako Fibichův hlavní inspirační zdroj vnímán Wagner (KNITTL 1890, 180; NOVOTNÝ 1890, 150; případně se zmiňuje „dílo budoucnosti“ [LADECKÝ 1891a, 200]).

Soustředíme se nyní na tu nepatrnou menšinu z tábora realistů, která nesdílela nadšení ostatních: jedná se o Jana Ladeckého z *České Thalie*, propagátora českého divadelního realismu, a anonymního recenzenta časopisu politického realismu *Čas*, snad redaktora Jana Herbena ve spolupráci s T. G. Masarykem.<sup>72</sup> Spojení slova a hudby považuje Ladecký za „siamské dvojče“ (LADECKÝ 1891b, 370) či „umělůstku“ (LADECKÝ 1891a, 200) a *Hippodamii* nejčastěji charakterizuje slovem „nepřirozenost“, která podle něj slaví „pravé orgie“ (tamt.). Fakt, že drama si nelze bez hudby představit, dokazuje podle něj jeho nízkou kvalitu. Kromě toho vypovídá i o básníkově nedůvěře v účinek slova na jevišti, které tak potřebuje hudbu jako berlu (LADECKÝ 1890b, 79). Dramatu samotnému vytýká Ladecký formalismus a verbalismus (tamt., 79-80) a nedostatečnou charakteristiku postav (LADECKÝ 1891b, 370), referent *Času* pak nepropracovanost detailů (ANONYM 1890b, 235) a nezdůvodněnou nebo nelogickou psychologii postav (ANONYM 1891a, 396), které podle něj ve 3. dílu přibývá.<sup>73</sup>

Co se pak týká antické látky, je zřejmé, že ji realisté musejí odmítnout jako něco naprosto vzdáleného a odtažitého od soudobých problémů. Ladecký označuje Vrchlického za čelného reprezentanta „pseudoklasického směru“, který „vnucuje [lidu] snahy, poměry a lidi dávno zašlé a ještě k tomu *nepravdivé*, poněvadž je lidský smrtelník pravdivě vylíčiti nikdy *nemůže*“ (LADECKÝ 1890b, 79; cit. upraven). Recenzent *Času* zase zařazuje *Hippodamii* do směru „idealistické poezie“, v níž „pravděpodobnost a životnost je věcí vedlejší“ (ANONYM 1890b, 235). Idealismus, s nímž jsme se setkali už v recenzích *Midasových uší*, je tu tedy zřetelným protipólem realismu, který si naopak pravděpodobnost, životnost a přirozenost stanovil za svůj program. K antické látce dodává: „Moderní člověk dovede sice duši vnořiti do krás klasické poezie – [...] pochybujeme však, že dovedl by tvořiti jejím duchem a její formou“ (ANONYM 1891b, 782). Vidíme tedy, že oba realisté jakožto zástupci moderního směru, který se z principu

<sup>71</sup> *Antigona* měla premiéru 9. 1. 1889, *Oidip král* 19. 11. 1889 (obě tragédie v režii Jakuba Seiferta). Dění *Oidipa* se konala 25. 2. 1890, takže se tato antická tragédie dostala do těsného sousedství premiéry *Námluv Pelopových*. Viz <http://archiv.narodni-divadlo.cz> (shlédnuto 26. 3. 2013).

<sup>72</sup> O podílu T. G. Masaryka na textu vyjádřila své přesvědčení v osobním rozhovoru prof. Jaroslava Janáčková.

<sup>73</sup> ANONYM 1891b, 782. Recenzent *Času* je tak jediný, kdo si všiml nesourodosti 3. dílu *Hippodamie* s předchozími dvěma díly.

staví proti historismu, považují Vrchlického antickou trilogii za anachronismus: jednak proto, že zobrazuje dobu dávno minulou a neaktuální, zejména však proto, že realisté zpochybňují samotnou možnost jejího poznání a pochopení.

Jiný, neutrálnější pohled mohou poskytnout recenze *Námluv Pelopových* z Mezinárodní hudební a divadelní výstavy ve Vídni (1892), které v českém překladu vydal téhož roku ředitel Národního divadla F. A. Šubert. Hudební doprovod je tu podobně jako u nás vnímán jako prostředek, jak zesílit dojem dramatu, častěji než u nás je však hudba vnímána jako rušivý prvek. Drama samotné, jež měli diváci k dispozici v německém překladu, bylo ceněno velmi vysoko a část recenzentů by ho raději viděla bez hudby. *Námluvy Pelopovy*, „antickým duchem provanuté“ (ŠUBERT 1892, 124), jsou zde dávány do souvislosti s antickou tragédií, z novější literatury pak s Grillparzerem a dokonce s Racinem.



## II.3 Vrchlického divadelní antika a její dobový ohlas

Viděli jsme, jak Vrchlický v jednotlivých dramatech s antikou pracuje a jak ji pojímá. Všimli jsme si, že recenzenti jejich antičnost reflektují, zamýšlejí se nad ní, srovnávají ji s jinými dramatiky a hodnotí ji, to vše často velmi protichůdně. Často nám dobové zprávy dokonce poskytují jakési autorizované definice, které by nás při nedostatečném zapojení jiných ohlasů mohly zmást (např. když ředitel Šubert v ročence Národního divadla uvádí, že *Hippodamie* je „napodobené drama antické“ [ŠUBERT 1891, 9; cit. upraven]<sup>74</sup>). Pokusme se proto nyní o některá zobecnění týkající se všech Vrchlického antických dramát a jejich dobového ohlasu.

### Antičtí hrdinové v županu

Pokud se podíváme na všechna Vrchlického antická dramata, můžeme říci, že Vrchlického na antice nejvíce přitahuje řecká mytologie a hned poté římská historie. Až za nimi by se umístila řecká historie, která je u něj navíc doménou komedie. Z řecké mytologie si Vrchlický vybírá mýty nepřiliš známé a málo literárně zpracované (*Hippodamie*), případně použije málo známou variantu mýtu (*Smrt Odyssea*). Jindy si mýtus docela přizpůsobí pro vlastní potřeby (*Midasovy uši*). Z římských dějin ho inspiruje zvláště doba císařství (*Julian Apostata*, *Epponina*), naproti tomu nechává zcela stranou období počátku republiky a republikánských občanských ctností, a zaměřuje se naopak na dobu jejího úpadku (*Pomsta Catullova*).

Poněkud složitější je otázka, jak Vrchlický pracuje s historickými postavami a látkami. Podle Jana Císaře existují v pozdněromantickém historickém dramatu dvě základní tendence: buď tvoří historie „plastické a bohaté pozadí pro vzrušující příběhy postav“, nebo dramatik vybírá z historie závažné okamžiky a ukazuje, jak vyplynuly z jednání lidí (CÍSAŘ 2004, 24). Jinými slovy můžeme historická dramata posuzovat podle toho, nakolik je v nich jednání postav ovlivněno dějinami, pokud vůbec, a nakolik jsou dějiny ovlivněny jednáním postav.<sup>75</sup>

Z této perspektivy bychom zařadili Vrchlického hry čerpající látku z antické historie převážně do prvního typu (s výjimkou *Juliana Apostaty*), neboť jejich cílem není zobrazení důležitých historických událostí a rozbor motivace jejich aktérů. Vrchlický se

<sup>74</sup> Srov. v odborné literatuře názor ŠTĚPÁNKA (1978, 360), že „v *Hippodamii* vzkřísil Vrchlický antický sloh.“

<sup>75</sup> Podobně o historické opeře 19. století OTTLOVÁ a POSPÍŠIL 1997, 83-84.

zaměřuje na drobné epizody ze života historických osobností, někdy fiktivního či anekdotického rázu (*V sudu Diogenově, Pomsta Catullova*), nebo zobrazí jejich patologický duševní stav (*V uchu Dionysiově*), případně ukáže příběh věrné manželské lásky v historických kulisách (*Epponina*) – to vše na pozadí atmosféry antického Řecka nebo Říma. Antická historie zde tedy tvoří tehdy tak žádaný lokální kolorit čili *couleur locale*, jeden ze základních rysů romantického a pozdněromantického dramatu a divadla. Souvisí to však i s tehdejší tendencí zobrazovat na divadle malé příčiny velkých historických událostí nebo ve Vrchlického případě známé osobnosti z pohledu jejich privátních zájmů a intimního života; touto perspektivou se vyznačuje francouzská scribeovská komedie a v české dramatice ji uplatňoval např. Emanuel Bozděch, který rovněž zpodoboval pány světa „v županu“.<sup>76</sup> Tyto rysy jsou však běžné i ve vážných dramatických žánrech 19. století a setkáme se s nimi např. i ve Smetanově a Wenzigově *Libuši* (1881), které byla určena prestižní úloha zahájit provoz Národního divadla. Vrchlický tuto „županovou“ perspektivu aplikuje nejen na tragédie historické, ale i mytologické: privátními zájmy a žárlivostí je zatížena *Smrt Odyssea*, ale i *Hippodamie*, která zdánlivě nejvíce naplňuje svým tématem i zpracováním žánr řecké tragédie.

Celková převaha Řecka ve Vrchlického antických hrách, ať už v podobě mýtu nebo historie, a způsob jeho zobrazení naznačuje souvislost s ustáleným vnímáním antického Řecka jako ideálního světa Krávy a Poezie, jak se projevuje např. ve francouzském lartpourtismu.<sup>77</sup> Tato představa je pozůstatkem winckelmannovského a novohumanistického pojetí antiky a nepřekvapuje u parnasisty Vrchlického. V tomto záměrném úniku do umělých světů a v tomto pojetí funkce umění, které má slovy Vojtěcha Jiráta „povznášet člověka nad rmut všedního dne, vzdalovat ho [...] soudobé skutečnosti“ (JIRÁT 1967, 201) je Vrchlický pravým protichůdcem realistů. Odpovídá tomu také dobový termín „idealismus“ a „idealistické nazírání na svět“, které u něj někteří recenzenti vyzdvihovali oproti realistickému směru a kterým se v té době zabýval např. Hostinský ve stati *O realismu uměleckém* (1890).<sup>78</sup> Sám Vrchlický několikrát vyslovil svůj názor na realismus v dobových polemikách, např. v roce 1889: „spíš si dám líbit nějakou nevinnou mělkost, než hnus a odpor vzbuzující, byť i z lidských dokumentů nebo skutečných případů abstrahované špinavosti. Plaveme v životě beztoho v kalu, nač si jej ještě dát osvětlovat elektrickým světlem a přednášeti umělci?“ (cit. podle

<sup>76</sup> Bozděchova komedie *Světa pán v županu* (1876) je z období Napoleonovy vlády. U Bozděcha má ovšem „županová“ perspektiva demaskovat omezenost a prospěchářství mocných, a je tedy prostředkem satiry (viz *LČL* 1985, 284-285).

<sup>77</sup> Také představitelé francouzského Parnasu píší dramata na antické řecké náměty, zejména mytologické; např. Charles-Marie Leconte de Lisle: *Les Erinnyes* 1873, *L'Apollonide* 1888; Théodore de Banville: *Diane au bois* 1863, *Socrate et sa femme* 1885; Catulle Mendès: *Médée* 1898.

<sup>78</sup> Hostinský definuje idealismus jako způsob tvorby protichůdný realismu, vycházející na rozdíl od něj nikoli ze skutečnosti, ale z idey v autorově fantazii. Oba směry či přístupy k tvorbě jsou pro něj naprosto rovnocenné (HOSTINSKÝ 1974, 93-96, 109).

FISCHERA 1983a, 175) Vrchlický jako autor se dramatickým námětům ze současnosti nevyhýbal. Avšak řecká antika, zvláště mytologie, mu dokonale vyhovovala svou literárností, nezávislostí na skutečnosti a naprostou absencí životního „kalu“.

K dalším zobecněním můžeme dojít, posuzujeme-li hry z hlediska žánru a stylu. Zde si povšimněme, že co do formy převládá v komedii próza, zatímco v tragédii verš; ve Vrchlického případě je to lumírovský blankvers, tj. vysoce stylizovaná forma s charakteristickými inverzemi a poetismy.<sup>79</sup> Promítá se sem fakt, že tragédie je v 19. století stejně jako v klasicismu žánr prestižní, k němuž historicky verš patří a dodává mu náležitou vznešenost. Aby se Vrchlický přiblížil řeckému či římskému způsobu vyjadřování a myšlení, pracuje navíc v některých tragédiích s nápodobou stylu antické literatury, zvláště Homéra a řeckých tragédií, a s parafrázemi známých citátů a sentencí (*Smrt Odyssea, Hippodamie*). Někdy jde Vrchlický ve snaze přiblížit se antice či antickému dramatu výrazovými prostředky ještě dále a používá typické formální postupy antického dramatu (stichomytie ve *Smrti Odyssea*, chór v *Hippodamii*).

Jak jsme viděli, nejvíce pracuje Vrchlický s formálními prostředky řecké tragédie a s odkazy na antickou literaturu v trilogii *Hippodamie*: cituje fragmenty nedochovaných řeckých tragédií o Pelopovi a Hippodamii, používá odkazy na konkrétní pasáže v řecké literatuře (např. v *Oresteji, Odyssei* aj.), napodobuje styl antických autorů a snaží se dokonce zapojit chór. Viděli jsme však také, že tyto formální prostředky většinou zůstávají na povrchu jako pouhé signály či „etikety“ antičnosti a nijak neprohlubují interpretaci daných pasáží v *Hippodamii* (např. citáty fragmentů nedochovaných řeckých tragédií nebo „nápodoba“ chóru).<sup>80</sup> K tomu připočtíme jejich nesnadnou identifikaci: chór se vyskytuje vždy pouze v jednom izolovaném výstupu a citáty fragmentů naprosto nejsou zjevné a čitelné pro běžného čtenáře či diváka – ostatně je zřejmé z rozboru recenzí, že tyto signály nebyly (až na jednu výjimku) ani v době svého vzniku odhaleny. Naopak velmi zřetelně a smysluplně pracuje Vrchlický s Aischylovou *Oresteiou* a buduje zde sofistikované intertextové vztahy. Jeho trilogie o vině a osudu tvoří svým způsobem analogii k *Oresteji* a vědomí této souvislosti se odráží i v recenzích.

Vedle těchto snah o nápodobu „antického stylu“ však zůstávají postavy Vrchlického antických tragédií jeho současníky s naprosto moderní psychologíí. V charakteru postav a ve stavbě zápletky je Vrchlický navíc ovlivněn hugovskou linií romantického dramatu a divadelními konvencemi 19. století, takže se do značné míry spoléhá na jevištní efektnost jednotlivých scén. Projevuje se to i v důležité roli, kterou má

<sup>79</sup> O zvláštěnostech lumírovského divadelního blankversu viz LEVÝ 1962.

<sup>80</sup> V případě odkazu na scénu z *Odysseie* bychom naopak mohli nalézt vcelku smysluplnou analogii mezi situací Pelopovou a Odysseovou: stejně jako Odysseus se od mrtvého Teiresia dozvídá, že jeho cesta bude ještě dlouhá a strastiplná, tak Pelops, který chce usmířit podsvětní stíny a zrušit tak jejich kletbu, dostává v podstatě stejnou odpověď: usmíření je nemožné a v budoucnu se jeho utrpení dovrší.

v jeho tragédiích omyl a náhoda. Vliv romantické dramatiky však vidíme i jinde: tragický konflikt jako projev hrdinovy *hybris* nebo výsledek jeho vztahu k mravnímu řádu se u Vrchlického posouvá k řešení problémů soukromých, často rodinných (*Smrt Odyssea*, *Hippodamie*, *Epponina*), jak jsme se zmínili výše.

V komediích zato můžeme pozorovat mnohem větší volnost ve vztahu k žánru, ke stylu i k antické látce samotné, což má své opodstatnění v tom, že komedie byla už od klasicismu hodnocena jako žánr nižší, nebyla svázána pravidly a neupínala se na ni přílišná pozornost estetiků. Proto byla přístupna experimentu a umožňovala větší toleranci ohledně jazyka a stylu. Ten je ve Vrchlického komediích duchaplný, elegantní a plný paradoxů a směřuje k moderní konverzační veselohře. Lexikálně je blízký mluvené spisovné češtině, ale Vrchlický se nebojí sáhnout pro výraz ani do nižších stylistických vrstev jazyka – připomeňme, jak mu někteří recenzenti vytýkali vulgárnost dikce. Ve svých antických komediích psaných prózou také většinou nepracuje s nápodobou antického stylu a není zde zdaleka tak patrná snaha evokovat antický způsob myšlení; celkem výstižné je pro ně Kuffnerovo označení „moderně konverzační antika“.

### **Dobová recepce aneb „Antika jest nám cizí“**

Podívejme se nyní vcelku a s odstupem, jak Vrchlického zmodernizovanou antiku hodnotili recenzenti; jsou to diváci nebo čtenáři, o kterých můžeme předpokládat, že prošli gymnaziálním vzděláním, v němž latina a řečtina měly dominantní úlohu (viz kapitolu I.2). Viděli jsme, že vykazují až na výjimky vcelku stereotypní pojmání antiky: charakterizuje ji většinou „prostota a vznešenost,“ přijímají tradiční hodnocení Říma jako úpadkové kultury oproti Řecku a jméno Aristofanes (kterého mimochodem ve škole nečetli) se jim automaticky vybaví u humoru hrubšího zrna. Co se týče stylu Vrchlického dramát, někteří recenzenti průběžně poukazovali na to, že antická látka je zpracována moderním stylem, ale většina z nich to nevnímala jako vadu. Sám Vrchlický to dokonce zdůraznil a považoval za svou zvláštní zásluhu v prohlášení ke komedii *Vuchu Dionysiově*. Zato o Vrchlického občasných snahách přiblížit se antickému dramatu formálně či napodobit jeho výrazové prostředky se recenzenti vůbec nezmiňují – buď proto, že je považují za samozřejmost, pravděpodobněji však je, že je vůbec nezaregistrovali. Stejně tak je nechávají naprosto chladnými i Vrchlického anachronismy a chyby proti historii a přiznávají mu právo na *licentia poetica*<sup>81</sup> – s výjimkou katolických pisatelů, kteří citlivě vnímají Vrchlického podání raného křesťanství v *Julianu Apostatovi*.

Na druhé straně divadelní kritika většinou velmi pozitivně reaguje na moderní psychologii postav a Vrchlický je za ni opakovaně chválen jako za záslužné přiblížení děje obecnstvu – Vrchlického antický hrdina je pak „naším bratrem“ a vzbuzuje „interes

<sup>81</sup> Např. LIER 1882, 288.

čistě lidský“, k pochopení jeho citů „nepotřebujeme nezáživného komentáře“ a mezi héroy jsme „jako doma“ – svou roli zde zřejmě hraje i ona vícekrát zmiňovaná „županová“ perspektiva. Vrchlický je dokonce vnímán jako autor, který má mimořádné dispozice k tomu tlumočit antiku svým současníkům. Jeho spřízněnost s pohanským a antickým pohledem na svět zmiňovali recenzenti *Juliana Apostaty* a obraz Vrchlického takřka jako básnického satyra podává Lier: aktovka *V sudu Diogenově* je podle něj „jako z básněna v jasnu helénského nebe, kdy básník v kvítí spočívá a kvítím ověnčen, s číší v ruce a s okem obrážejícím žár i skvělost svého okolí vracel rozmarem a vtipem světu, co svět mu dal“ (LIER 1883, 64). Jeho antické hry jsou pak často vyzdvihovány oproti jiným dramatům s antickou látkou, v nichž překáží chlad nebo „falešný patos“, ať už mají na mysli francouzský klasicismus, Grillparzera nebo snad starší české hry na antická témata.

Podobně jsme viděli v případě *Hippodamie*, že byla recenzenty oceněna zejména pro svou modernost a pro současnou psychologii postav, navzdory tomu, že si dal Vrchlický evidentně záležet na tom, aby ve své trilogii vybudoval k antické řecké dramatice velmi těsné vztahy. Důležitou úlohu v kladném přijetí hrála i Fibichova hudba, zvláště svou schopností dokreslit emocionální rozměry děje – vzpomeňme na četné recenze, které zdůrazňovaly pozitivní podíl hudby na pochopení a procítění dramatu. Ačkoli recenzenti takřka jednohlasně chválí antickou prostotu a jednoduchost v *Hippodamii*, vítají u ní hlavně ono přiblížení současnému citění. Podrobně to reflektuje šifra  $\alpha$  ve *Zlaté Praze*, používajíc obvyklou metaforu sochy: „Dílo jeho majestátními formami připomíná plody literatury antické. Jest zde jen více pohybu, analýzy, podrobností, rozmanitostí v ději i v charakteristice, v psychologii, ve formě citu, což spočívá již v samém základním rozdílu mezi poezií antickou a moderní. Figury dramatik antických jsou postavy skulptury, jimž básník vdechl život. Však zde u našeho básníka ty antické sochy sestoupily ze svých podstavců, mramor jejich změkkl, přijaly nervy, krev a srdce z masa, pozbyly tím ve své klasické velikosti, však staly se jen přístupnější a bližší našim názorům a citům“ ( $\alpha$  1891a, 360).

Z toho, co bylo uvedeno, vyplývá poněkud překvapivě, že antika je pro většinové obecné na konci 19. století něco vzdáleného a cizího, co samo příliš nevyhledává a co je třeba zmodernizovat a divákovi přiblížit, aby to pro něj bylo srozumitelnější a přístupnější. Zcela jasně to ostatně vyjádřil Jan Lier už v recenzi první Vrchlického antické hry: „antika jest nám cizí: obdivujeme se jí, ale nerozhřejeme se“ (LIER 1882). Ten vyznívá ve zcela stejném smyslu jako citát z Kuffnerovy recenze *Námluv Pelopových*: „Co je mi po všem starověku, [...] po jeho tunikách a slávověncích? Je mi to všecko ukrutně vzdáleno [...]“ (KUFFNER 1900b, 96). Pro člověka konce 19. století je už tedy antická kultura cizí a vzdálená. V této jediné věci, tj. v nemožnosti na antiku navázat,

pochopit ji a tvořit její formou, se také tito recenzenti výjimečně shodují s názory realistů.

Ti Vrchlického antiku ve shodě se svým zaměřením považují za něco zcela odtažitého od současných problémů sociálních či politických. Z jejich recenzí je navíc cítit předpojatost a předem hotový odsudek básníka jakožto hlavního reprezentanta stylu, s nímž musel realismus na scéně Národního divadla bojovat. Jindřich Vodák, nejvýraznější osobnost realistické divadelní kritiky, má pro Vrchlického divadelní antiku už jen slova pohrdání. Je také příznačné, že jediný Vodák ji staví nikoli jako ostatní recenzenti vedle antických her moderních autorů jako Grillparzera aj., ale vedle antických dramát samotných, jejichž inscenace se na scéně Národního divadla objevovaly již od roku 1889. „Pevnost“ a „věčnost“ Sofoklových veršů mu pak příkře kontrastuje s „přežilostí“ a „prázdností“ antických her Vrchlického.

Vodákovo vyzdvihování autentické antiky oproti antice Vrchlického nás však nesmí zmýlit: neznamená žádný programový příklon k antice ani touhu jít *ad fontes*; je pouze jedním z argumentů proti básníkovi. Všimněme si spíše toho, že náhled obou stran na antiku je v podstatě totožný: jak těch, které antika nerozehřeje, a vítají proto Vrchlického adaptace, tak těch, kteří ji odmítají z principu. Oba názory tak představují dvě strany téže mince. Z obou táborů možná už nyní zaznívá hlas, který uslyšíme zřetelně formulovaný o několik let později v práci Emanuela Chalupného *Antika a moderní život* (1908): antika nemůže být ideálem a vzorem pro současnost, je to epocha mrtvá a vzdálená, které už přes nános stereotypů sotva rozumíme (CHALUPNÝ [1908], *passim*); k Chalupnému se vrátíme v závěru části III.

## III. LITERATURA

### III.1 Antika ve Vrchlického poezii

O Vrchlickém je všeobecně známo, že přivedl do české literatury antické látky a masivně je začal používat; nikdy předtím ani potom se antika v české literatuře neobjevila v takové míře a v tolika rozmanitých žánrech a formách.<sup>1</sup> Antika u Vrchlického bývá většinou dávána do souvislosti s jeho úsilím obsáhnout všechny evropské a částečně i mimoevropské kulturní epochy a je jedním z nápadných rysů jeho kosmopolitismu.

Když Eduard Albert ve své studii zmiňuje význam Vrchlického antických básní, podivuje se nad tím, že klasičtí filologové Vrchlického antice nevěnují pozornost: „Možná, že Vrchlický ducha antiky nepochopuje vždy věrně; možná, že jej vystihl výtečně; možná, že jej pochopuje a reprodukuje jednostranně. Avšak o tom by se mělo bádati. Ale mlčeti, nebo dokonce nevsímati si, to jest úkazem, nad ním každý [...] se zamyslí“ (ALBERT 1893, 59). Tato výtka klasickým filologům zřejmě svědčí o nejistotě, kterou sám Albert ohledně antiky Vrchlického pociťoval, takže by ji raději viděl zpracovanou „odborníky“. Je pravda, že se klasičtí filologové dlouho o ucelené uchopení Vrchlického básnické antiky nesnažili, a nelze se jim divit: interpret zde neustále naráží na mnohotvárnost Vrchlického básnického díla a tápe, z které strany by měl četné Vrchlického básně inspirované antikou uchopit a jaký pořádací princip zvolit pro materiál, který se zdá bezbřehý. Např. Karel SVOBODA (1957, 194-212) mísí různé úhly pohledu, formální i tematický, a podává poněkud těžkopádný výčet Vrchlického antických básní spolu s jejich stručným obsahem. Přehlednější, pouze tematicky zaměřený pohled a důraz na interpretaci zvolil Vladimír Štěpánek, přičemž přiznává nesnadnou uchopitelnost a častou ideovou rozpornost Vrchlického antických básní (ŠTĚPÁNEK 1978, 354). Proto své téma někteří badatelé vymezili a soustředili se jen na určitý úsek Vrchlického básnické antiky: např. Jiráni se zabýval Vrchlického recepcí antických básníků (JIRÁNI 1923 a 1925) a Otakar Novák se zaměřil na Vrchlického podání pozdní antiky a na konfrontaci pohanství s křesťanstvím (NOVÁK O. 1932).

Ani my se zde nebudeme pokoušet o celistvý obraz Vrchlického básnické antiky. Budeme si zde klást otázku, jakou má jeho antika podobu a jaký je její vztah ke kulturně-společenskému kontextu, ve kterém vznikla. Také my přitom budeme neustále narážet na mnohotvárnost a neuchopitelnost jeho poezie. Mnozí badatelé, kteří se s těmito

<sup>1</sup> Podle SVOBODY (1957, 195) Vrchlický „složil přes tři sta básní s antickými náměty.“

problémy a s „hledáním“ Vrchlického potýkali před námi,<sup>2</sup> nakonec právě v těchto rysech nacházejí východisko k definování jeho básnického charakteru (zvláště BRABEC 1962); Vrchlického kolega-básník František Halas u něho nachází množství „kostýmů a masek ze všech století“ (HALAS 1941, 16). Pokusíme se tedy Vrchlického antickou masku uchopit a podívat se na ni z různých stran. Začneme přitom formálními postupy, poté představíme dobovou recepci Vrchlického básnické antiky a vyabstrahujeme z jeho poezie explicitní hodnocení antiky. Z této nesourodé mozaiky se nakonec pokusíme vytvořit výsledný obraz.

### **Aluze, analogie, reinterpretace**

Už při zběžném pohledu na Vrchlického básně inspirované antikou je zřejmé, že preferuje svět řecké antiky, zejména mytologie. Tato tendence a záliba v mýtech dokládá jednak lumírovskou snahu o univerzálnost, jednak svědčí o vlivu francouzského parnasismu – s tím ho spojuje i kult formy a krásy. Naproti tomu římská antika Vrchlického tolik nepřitahuje: stejně jako ve svých dramatech občas zpracuje nějakou historickou událost z období císařství a jeho úpadku (např. báseň *Dar Neronův ve Třetí knize básní epických*, 1907, *Antinous ve Zlomcích epeje*, 1886), zato do doby římské republiky se vydává jen výjimečně (např. *Spartacus ve Zlomcích epeje*) a zcela opomíjí příběhy, které dřívější literatuře tradičně poskytovaly hlavně morální vzory (Lukrécie, Brutus aj.).

Z hlediska intertextových vztahů se antika u Vrchlického objevuje v rozmanitých podobách a na různých úrovních. Nyní se zaměříme na různé formální postupy a pokusíme se je velmi stručně popsat – tato část kapitoly je záměrně pojata víceméně jako ukázka materiálu a formálních postupů. Pro zjednodušení jsme je rozdělili do tří skupin podle toho, nakolik zasahují antické prvky do struktury Vrchlického básní. Jsou to (1) drobné aluze a přirovnání, dále (2) vytváření paralel a analogií k jiným tématům a nakonec (3) Vrchlického zpracování řeckých mýtů a jejich reinterpretace.

(Ad 1) Nespočetné jsou u Vrchlického odkazy ke světu antiky, tj. tradiční příměry a přirovnání, často ustálená spojení, které mají původ v antické mytologii (Sisyfův balvan, Pandořina skříňka apod.). Jsou to aluze na všeobecně známé postavy antické kultury, které jsou součástí kulturní tradice; ve Vrchlického poezii většinou plní funkci přirovnání. Vybíráme víceméně náhodně některá z nich:

<sup>2</sup> *Hledání Jaroslava Vrchlického* je příznačný název studie Václava Stejskala ve výboru Vrchlického básní (STEJSKAL 1983). O mnohotvárnosti Vrchlického díla viz např. POHORSKÝ 1974, 157: „[...] rozpory a nedůslednosti mnohonásobně křížují celou Vrchlického tvorbu, takže je nemožné a nemožné plně a přesně ji vystihnout z kteréhokoli pevného bodu.“ Podobně srov. KUDRNÁČ a ČERVENKA 2000, 358-364.



„Duch lidský spoután, štván i mučený,  
jak Sisyfus dál valí balvan svůj“ (Kříž Božetěchův; VRCHLICKÝ 1949c, 216).

„Kol spánků mojich hýříte [tj. starosti],  
se kupíte a víříte,  
ba v posměch mojí bídy  
jste staré Eumenidy!“ (Starostem všedním; VRCHLICKÝ 1951, 311)

„Ó časy! V jakou propast vlny vaše  
se řítí jako v sudy Danaidy, [...]  
Ba, řek bych, matkou jsou vám Eumenidy,  
tak světla málo ve vás a tak stínů!  
Ba, v skříňku Pandořinu  
víc nemohlo být uzavřeno bídy!“ (Sursum corda!; VRCHLICKÝ 1949a, 323)

Na uvedených příkladech vidíme, jak Vrchlický rozvíjí abstraktní představy pomocí známých postav z řeckých mýtů. Jsou to konvenční symboly marného a nekonečného úsilí (Sisyfos, Danaidy), zla a temnoty (Pandora, Eumenidy), v básni *Sursum corda!* navíc zřetězené do rozvinuté metafory. Někdy je jejich smysl zřejmý (sisyfovská námaha v kontextu snažení lidského ducha), jindy pozorujeme větší podíl básnické licence (přirovnání minulých časů k vodě, kterou v podsvětí nalévá do bezedných sudů jedna z Danaid, tj. Danaoven<sup>3</sup>). Zde hraje roli sémantická neurčitost a zastřenost, která je Vrchlického poezii vlastní (srov. MUKAŘOVSKÝ 1923 a BEJBLÍK 1985) a na niž jsme poukázali v kapitole II.1 o Vrchlického dramatice.

Zároveň si povšimněme dvou věcí: A) aluze na řecký mýtus může Vrchlický spojit s jakoukoli látkou, včetně tematiky křesťanské (Kříž Božetěchův) nebo intimní lyriky (Starostem všedním). Usnadňuje to fakt, že tato spojení jsou mnohdy už lexikalizovaná, takže ani nemusejí být jako příslušející k antické kultuře pocíťována. B) Sémantická zastřenost těchto přirovnání a metafor je někdy zesílena nesprávným pochopením některých postav řecké mytologie: např. temné bohyně pomsty Vrchlický opakovaně ve své tvorbě nazývá Eumenidy místo Erinye,<sup>4</sup> což bychom hnidopišsky nezdůrazňovali, kdyby tato nedůslednost nebila do očí už při povrchní znalosti řečtiny (eu = dobře, příznivě).

<sup>3</sup> Následkem použití singuláru u Vrchlického je navíc nejednoznačnost, neboť čtenář, který ví, že Danaid bylo bez jedné padesát, může číst tak, že do sudů se řítí Danaidy. Danaidy nebo Danaovny byly dcery krále Danaa; na jeho popud zavraždili své manžely a v podsvětí byly za trest odsouzeny nosit vodu do bezedných sudů.

<sup>4</sup> Dále tak činí např. v básni *Nemesis (Zlomky a epepeje, 1886)*, *Vdova (Různé masky, 1889)* či *Věkové (Duch a svět, 1878)*. V *Hippodamii* naopak používá pojmenování Erinye, na rozdíl od její původní verze. Další příklady Vrchlického chyb a „ledabylostí“ viz SVOBODA 1957, 195.

Menšího faux pas se Vrchlický dopustil rovněž v případě Danaid v básni Kreusa (*Bozi a lidé*, 1899), v níž Medea daruje své sokyni náhrdelník, který ji zahubí: zde použil chybně spojení „dar Danaid“ místo „dar danajský“ – což v tomto kontextu postrádá smysl.<sup>5</sup> Důvodem je zřejmě automaticnost, s jakou se ustálená spojení mající původ v antice Vrchlickému vybavují a s jakou až asociační rychlostí se mu propojují. Vrchlický většinou tato spojení používá v tradičním smyslu, tak jak vyplývá z jejich ustáleného významu blízcího se emblému. Někdy tato přirovnání kolísají mezi tradicí a inovací; čtenář pak může být na vahách, nakolik je inovace záměrná a nakolik je výsledkem omylu či náhody.

(Ad 2) Dalším poměrně častým projevem Vrchlického záliby v antice je její využití jako paralely k jinému ději, situaci či ideji. Zde potom antický motiv více zasahuje do struktury básnického textu. O tendenci Vrchlického tvorby k aktualizující reflexi, která do jeho díla proniká i u neosobních témat (např. antických) a která směřuje k nalézání analogií, se zmiňuje Zdeněk Pešat (POHORSKÝ a kol. 1961, 311). Tyto analogie Vrchlický vytváří pomocí antického mýtu nebo postavy známé z antické literatury či dějin. Vrchlický zde využívá bohatosti a rozmanitosti materiálu, který se mu nabízí, a vztahuje ho na základě rysů podobnosti k jiným situacím, ať už obecného nebo osobního rázu.

Tak např. při rozvíjení tématu básníka, umění a tvůrčího úsilí používá nejen mytologické postavy tradiční v evropské poezii (Orfeus, Narcis), ale pro vyjádření básnickovy touhy vyrovnat se bohům rozvíjí analogie s mýtem o Ikarovi a Marsyovi,<sup>6</sup> přesvědčení o nesmrtelnosti umění vyjadřuje pomocí monologu sochaře Feidia,<sup>7</sup> vítězství poezie a krásy mu umožňuje zobrazit anekdota o řecké hetéře Fryně<sup>8</sup> (oba posledně jmenované sonety viz Textová příloha 7 a 8). K vyjádření názoru o nadřazenosti poezie nad všedností a skutečností mu slouží obraz okřídlené Psyche, kterou chce uchvátit satyr (viz dále), a téma umělce rozvíjí dokonce i pomocí postavy gladiátora v aréně.<sup>9</sup>

Ve struktuře básní, které jsou založeny na analogii, funguje často princip dvojdielnosti, o němž píše Pešat (tamt., 311) v případě sonetů (dodejme však, že zdaleka ne všechny Vrchlického básně založené na principu analogie jsou sonety). Nejdříve je představena scéna nebo situace: např. hetéra Fryne stojí před svými soudci nahá a všichni jsou oslněni její krásou (v básni Fryna); Psyche se zhlíží ve vodním zrcadle, neví však, proč má křídla; to zjistí, až s jejich pomocí uprchne satyroví (v básni Psyche a

<sup>5</sup> Ve stejnojmenné básni říká Kreusa: „Ty články šperku jsou ohnivé jazyky / [...] tvůj dar je darem Danaid“ (VRCHLICKÝ 1954, 98).

<sup>6</sup> Báseň Ikarus v *Různých maskách*, Marsyas ve sbírce *Sfinx* (1883).

<sup>7</sup> Báseň Feidias před sochou Zeva Olympijského v *Posledních sonetech samotáře* (1897).

<sup>8</sup> Fryne měla být odsouzena athénským soudem za bezbožnost, ale její obhájce jí přede všemi odhalil ňadra, aby u soudců vzbudil soucit.

<sup>9</sup> Báseň Klementině Kalašové v *Sonetech samotáře* (1885).

satyr). V závěrečné části básně je pak utvořena analogie s daným tématem a jako pointa je vysloven básníkuv postoj nebo úvaha, v tomto případě o vztahu k poezii:

„Tys, Poesie, rovněž jako Fryna.  
Kdo po tobě chce hoditi svůj kámen,  
jak tebe uzří v pravé tvojí kráse,  
hned zšílel by po objetí tvých ramen [...]“ (Fryna; VRCHLICKÝ 1958, 17).

„Ó Poesie, jak v prach všednosti  
by často chtěla Skutečnost tě rvát!  
Ó, jaké štěstí, že též křídla máš,  
host na zemi, že můžeš uniknout [...]!“ (Psyche a satyr; VRCHLICKÝ 1949a, 49)

(Ad 3) Na příkladu analogií jsme viděli, že Vrchlický často variuje jedno téma pomocí různých mýtů. Můžeme ale pozorovat i opačný postup: k některým mýtům se opakovaně vrací, aby jim dal nový obsah a znovu je interpretoval. K mytologickým postavám, které se v jeho poezii objevují nejčastěji, patří Pan, Eros či Amor, všemožní kentauři, fauni a satyrové, ale i Tantalos, Herakles nebo Odysseus. Pomocí mytologických postav Vrchlický vyjadřuje různé, i protichůdné postoje a životní pocity – opět se zde ukazuje tolikrát zmíněná mnohotvárnost jeho poezie. Na druhou stranu je však třeba zdůraznit, že samotné mýty nebo mytologické postavy v sobě možnost různého výkladu a zpracování obsahují. To je principem jejich literárního uchopení už v antice (srov. např. rozdílné pojetí Orestovy matkovraždy u Aischyla, Sofokla a Euripida). Podívejme se nyní na Vrchlického variace a reinterpretace řeckého mýtu o Odysseovi.

V básni *Mezi čtením Odysseje* (*Překročen zenit*, 1899) popisuje básník různorodé pocity, které v něm četba homérského eposu probouzí: „celý život, prostota s nádherou, iluzí dým, / výčitky, předtuchy, sny, zářící lesk, chmurný šer [...]. / Celičké žití v tom...“ (VRCHLICKÝ 1960b, 172). V tomto smyslu jsou i jeho básně vycházející z odysseovského mýtu evokací různých pocitů a životních situací. Básně *Vše mohlo jinak být...* (*Na sedmi strunách*, 1898) a *Kouř na břehu* (*Jak táhla mračna*, 1885) bychom spíše měli zařadit mezi aluze a analogie: v první básni se jedná o užití tradičního motivu zpěvu Sirén, před jejichž nebezpečně krásným hlasem zacpal Odysseus svým druhům uši „voskem lhostejnosti“.

V druhé básni zase kouř na břehu vyvolá v básnickém subjektu, který je „smutný a sirý / bez přátel v cizině sám, na jihu nevládný host“ (VRCHLICKÝ 1948, 177), vzpomínku na domov. Mluví se pak přímo ztotožňuje s mytickým Odysseem: „kdy asi uvidím své Ithaky toužený břeh? / Zdali mě zářící Penelopy uvítá věrnost, / k vlastnímu

krbu zda usednu vesel a tich?“ (tamt., 178). Za pozornost stojí fakt, že posledně uvedená báseň je psána přízvuknou nápodobou elegického disticha. Vrchlický se zde tedy pokusil dvojnásobným způsobem propojit antiku se současností: splynutím lyrického subjektu s Odysseem v rovině mluvčího básně a zmodernizováním antického veršového útvaru v rovině formální.

Odysseova dobrodružství a útrapy na moři líčí Vrchlický v básních *Odysseus (Pavučiny, 1897)* a *Odysseus na moři (Nové zlomky epeje, 1895)*. V posledně jmenované básni mu Odysseova situace slouží k vykreslení krásy a vznešenosti moře v jakémsi zastavení a uvědomění si okamžiku uprostřed shonu, když Odysseus „docela na sebe zapomněl“ (VRCHLICKÝ 1950, 205). Odysseova milostná dobrodružství tematizuje v několika básních, např. v básni *Circe (Bozi a lidé, 1899)*, v níž se Odysseus vymaňuje z osidel proslulé kouzelnice. Celkově Vrchlický rád narušuje ustálenou představu o Odysseovi toužícím po věrné Penelopě a o jejich ideálním manželství;<sup>10</sup> jeho Odysseus je poháněn milostným neklidem a trýzní ho vzpomínky na ženy, které během své cesty potkal: na Kirke, nymfu Kalypso i mladou princeznu Nausikau. S tím se setkáme např. v básni *Nostalgie (Tiché kroky, 1905<sup>11</sup>)* a *Odysseus (Dojmy a rozmary, 1880)*, v níž hrdina nenalézá ani po návratu na Ithaku štěstí a klid: „Vryl skrář v své ženy vlasy; / však Nausiky pláč rval mu hrud' i jimi“ (VRCHLICKÝ 1958, 23).

Pozoruhodná z hlediska zpracování odysseovského mýtu je rozsáhlá báseň *Triptych odyssejský (Třetí kniha básní epických, 1907 – viz Textová příloha 9)*. Jedná se o tři různé výpovědi o Odysseovi postavené vedle sebe, a tedy o tři vzájemně se doplňující pohledy na Odyssea. První část (*Kalypso*) je vnitřním monologem nymfy adresovaným Odysseovi, o němž ví, že se po letech strávených na jejím ostrově touží vydat na další cestu. Druhá část (*Demodokos*) je rovněž vnitřní monolog, spíše však něco jako proud vědomí pěvce Demodoka, který má zpívat na hostině Fajáků o hrdinových dobrodružstvích; o Odysseovi se však nedozvíme nic, neboť Demodokos reflektuje své vlastní poslání básníka a pěvce:

„Ký dar mu bohy nesmrtnými dán?  
Kým síla, kterou mohl vládnouti  
a vyslovit vždy slovem případným,  
čím kolem svět, čím vlada Věčných v něm?“ (VRCHLICKÝ 1949b, 336)

<sup>10</sup> Srov. zobrazení nepříliš harmonického manželství, v němž dominuje žárlivá Penelopa, ve Vrchlického tragédii *Smrt Odyssea*.

<sup>11</sup> „Odysseus po návratu / když k své Penelopě kles, / přece Kirky těžkou ztrátu / hluboko v svém srdci nes“ (VRCHLICKÝ 1961, 388).

Třetí část (Poslední výprava) zachycuje Odyssea jako kmeta o berli, který zestárl na Ithace vedle Penelopy, nyní „stařice v nad otlyých“ (tamt., 341), a jen jedině mu zůstalo: touha po nových cestách, „ta touha mořem věčně dunícím / ku břehům cizím bloudit dál a dál / a všady hledat, kde taj světa spí“ (tamt., 342). Odysseus zde pokradmu opouští lůžko své ženy a spolu s několika věrnými druhy se vydává na poslední cestu za Heraklovy sloupy, tj. za konec tehdejšího známého světa. Ani třetí část však není objektivním epickým vyprávěním o Odysseovi, ale opět pouze jedním z pohledů na něj, a to pohledem dantovským; vychází totiž z XXVI. zpěvu *Pekla*, v němž je řeč o Odysseově plavbě k Očistcové hoře. Postava Danta také Triptych odyssejský uzavírá.

V případě Odyssea jsme tedy svědky vcelku novátorského pojetí této mytologické postavy, na rozdíl od výše zmíněných aluzí, přirovnání a více či méně ustálených spojení. Kromě Odysseova stesku po domově zde Vrchlický nepracuje s tradičními vlastnostmi Odyssea v literatuře, s jeho chytrostí a lstivostí, ale tento hrdina je u něj charakterizován věčným hledačstvím, zvědavostí a duševním nepokojem. Vrchlického obraz Odyssea je navíc až překvapivě konzistentní a nepotvrzuje se tu výše zmíněná mnohotvárnost Vrchlického poezie – nezbývá tedy než připustit tuto koherenci jako jednu z faset mnohotvárnosti.

### **Antika prožitá, nebo gypsová?**

Dalším z úhlů pohledu na Vrchlického básnickou antiku může být dobová recepcce. Poezii nelze oddělit od jejích čtenářů, zejména pokud jde o antické náměty vyžadující jistý typ vzdělání. Podívejme se proto nyní, jak Vrchlického antiku reflektovali jeho současníci a jak přitom argumentovali – osvětlí nám to jejich horizont očekávání a snad i to, co si pod pojmem antika představovali.

V kapitole II.3 jsme viděli, že dramatik Vrchlický byl vnímán jako autor, který má mimořádné předpoklady zprostředkovat antiku soudobému diváku: např. podle Jozefa Kuffnera Vrchlický ve své *Hippodamii* „hluboko vnikl v ducha starověku a ovládnul celou poezii jeho názoru“ (KUFFNER 1891b). S tímto hodnocením se setkáme i v případě Vrchlického poezie: Jaromír Borecký, který je autorem hesla Vrchlický v *Ottově slovníku naučném*, vyzdvihuje Vrchlického antiky, „jež svým pochopením ducha klasického [...] řadí se k nejlepšímu v tom oboru z celé světové literatury“ (OSN 1907, 1034).

Jako další příklad jmenujme osobní zkušenost F. V. Krejčího. Ten ve svých pamětech vzpomíná, jak se jako gymnazista seznámil s Vrchlického poezií a zamiloval se do jeho evokací dávných kultur, „především scén ze starého Řecka, ze země krásy a věčné kolébky umění. Ano, už vím, co je to antika, Hellas, renesance – onen kus světa a dějin, jenž by mi byl jinak zůstal nepřístupný! Ano, Vrchlický je pro mne [...] objevitel

neznámých světů kultury“ (KREJČÍ 1989, 70<sup>12</sup>). Těsně po Vrchlického smrti projevuje nadšení pro jeho antiku také Jiří Karásek ze Lvovic,<sup>13</sup> který na prvním místě oceňuje její autentičnost a sílu prožitku: „Cítíte, že básník antiku a středověk žije jako svůj svět, své ovzduší. Prošlehává vášnivou barvou romantismu [...] slunný, klidný, vyrovnaný, harmonický svět antiky. Stvořuje antiku po svém“ (KARÁSEK 1927, 25). Všem těmto hodnocením je společné přesvědčení, že Vrchlický je odborníkem na antickou kulturu, že antice rozumí, je mimořádně vnímavý k jejím krásám a má schopnost tlumočit je svým současníkům. Vrchlický je prezentován jako vyvolenec, který antiku „pochopil“ – ačkoli nevíme, zda díky pilnému studiu,<sup>14</sup> nebo mocí básnické inspirace.

Za Vrchlického života se však objevují i hlasy proti jeho antice a proti jejímu pojetí: Eliška Krásnohorská jako představitelka národní školy kritizuje „antickou nahotu a požívavost“ v poezii Vrchlického (KRÁSNOHORSKÁ 1879, 587), na jiném místě pak její „antickou“ smyslnost“ (KRÁSNOHORSKÁ 1878, 953).<sup>15</sup> To koreluje s tím, jak Zákrejs kritizoval nemravnost komedie *V sudu Diogenově*.

Z mladé generace se Vrchlického antikou vcelku podrobně zabývá F. X. Šalda v recenzi *Posledních sonetů samotáře*. Vrchlickému zde vytýká – na rozdíl od Karáska – absenci vlastního pohledu a přínosu, nedostatek subjektivity a vášnivé zaujatosti. Vrchlický se podle něj nedívá na antiku nijak určitě a po svém, jeho antika je konvenční a školská, „krotká akademická antika, která dobře ví, kam šlápnout, [...] která ví, že jednou přijde do čítanek a usnadní mládeži memorování různých kostrbatých božstev“ (ŠALDA 1950, 135). Tato „studená mytologie“ je pro něj v příkrém kontrastu s Nietzscheovou odvahou „podat smysl antiky ryze lidsky, náladově, citově ... prožít jej znovu v sobě a vyvrhnout ze sebe s celou teplou vonnou živelnou silou, [...] s tou tajemnou hrůzou nového, mladého, gigantického“ (tamt.). Úkolem básníka je podle Šaldy „vidět nově starý svět,“ nikoli oprašovat antiku gypsovou (tamt., 136). Ukazuje se zde opět, jako v případě recepce Vrchlického her, zásadní rozdíl dvou poetik – lumírovského parnasismu, který do jisté míry neosobnost a nezaujatost pokládá za svůj program, a moderního

<sup>12</sup> Krejčí zde záměrně podává Vrchlického antiku očima naivního gymnazisty, později svůj soud přehodnotil (KREJČÍ 1913, zvláště kapitola *Básnické konvence*).

<sup>13</sup> Zde je třeba mít se na pozoru, neboť Karásek srovnává Vrchlického antiku s antikou Macharovou a jeho adorování Vrchlického může být tedy poněkud účelové.

<sup>14</sup> Podle JIRÁNIHO (1925, 38) nepatřil Vrchlický na gymnázium k příliš pilným žákům klasických jazyků, a byl proto později odkázán na překlady. V jeho knihovně nacházíme velké množství antických děl v německých nebo jiných překladech, někdy i v několika, některé autory však i v originále – viz *ORIENTAČNÍ PRŮVODCE* (2010).

<sup>15</sup> Krásnohorská v těchto článcích pranýřuje kosmopolitismus mladé generace, ale útočí tím zvláště na Vrchlického samotného. Povšimněme si také uvozovek u slova „antická“ – mohly by naznačovat, že Krásnohorská ve Vrchlického smyslnosti nic antického nevidí a že snad považuje antický kostým některých jeho erotických veršů za pouhé alibi.

individualismu, který usiluje o originální umělecký přínos a osobité uchopení známé věci.<sup>16</sup>

Z dalších dobových reflexí Vrchlického básnické antiky, které jsme zaznamenali, stojí za pozornost kritika nesrozumitelnosti a přílišné učenosti. Tak např. Paclt roku 1879 vytýkal v Umělecké besedě sbírce *Eklogy a písně* „helénskou mytologičnost“ s argumentem, že „pro nás vždy bude cizí a učiní lyriku Vrchlického nepřístupnou“ (JELÍNEK 1913, 215). O tom, že Vrchlického látky jsou ve své době považovány za odlehlé a příliš cizí, se zmiňuje také Eduard Albert, vůbec první monografista Vrchlického (ALBERT 1893, 53-54). Albert Vrchlického obhájí tvrzením, že nám dal, čeho jsme neměli, a že jeho univerzálnost českou literaturu vymaňuje z vlivu německé poezie.

Výtky nepřístupnosti jistě nebyly bezpředmětné, uvážíme-li množství řeckých mýtů, které Vrchlický básnicky zpracoval, mýtů často neznámých a marginálních, takže moderní vydání jeho básní vyžadují rozsáhlý poznámkový aparát. Tyto výtky však také otevírají otázku předpokládaného čtenářstva Vrchlického veršů. To, že byly obtížně srozumitelné už ve své době, je pro nás důležité zjištění. Logicky bychom čekali, že díky klasickému vzdělání a hlubšímu povědomí o antické kultuře alespoň části dobového čtenářstva bude Vrchlického antika vítána pro básnické zpracování dějů a postav dobře známých a čtenářům blízkých. Zdá se však, že Vrchlického současníci k nim přistupovali stejně jako někteří recenzenti Vrchlického antických her, jimž „jest antika cizí“, a stejně jako později Vítězslav Tichý, podle jehož názoru Vrchlický požadoval po průměrně vzdělaném čtenáři příliš: „Co je tu jmen, k jejichž pochopení a porozumění by bylo zapotřebí celého naučného slovníku! To je kámen úrazu, o nějž klopýtá Vrchlického popularita a známost jeho děl“ (TICHÝ 1947, 350).<sup>17</sup>

Vidíme tedy, že vztah Vrchlického k antické kultuře a jeho přínos na tomto poli byl ve své době vnímán ambivalentně: na jedné straně je to jakýsi *poeta doctus*, který importuje antiku do české kultury a zprostředkuje ji českému čtenáři, případně diváku, na druhé straně vnáší do české kultury něco cizího a nesrozumitelného. Zohlednit musíme i Šaldův názor, že jeho antika nepřinesla nic nového, ale je konvenční a akademická. Ze soudobých reakcí můžeme zároveň vyčíst jakousi dobovou definici antiky ve zkratce: je to „svět krásy“ a „kolébka umění“, svět „slunný, klidný, vyrovnaný, harmonický“, což jsou všechno rysy, s nimiž jsme se v této práci už setkali (zvláště v kapitole I.1.4).

<sup>16</sup> Nietzscheho „objev“ apollinské a dionýské antiky ve spise *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) a jeho vášnivě zaujetí pro antiku dionýskou takovým počinem bezesporu byl; navíc pojmenoval kategorie, s nimiž filozofie a literární věda pracuje dodnes (viz např. OSOLSOBĚ 1996 nebo některé studie Hamanovy in HAMAN 2002).

<sup>17</sup> Podobně Zdeněk Pešat charakterizuje Vrchlického epiku těmito slovy: „Mnohé obrazy, čerpané z odlehlých oblastí dějin a kultur, zůstávají čtenáři vzdálené, bez komentáře leckdy vůbec nesrozumitelné“ (POHORSKÝ a kol. 1961, 305).

### „Helady sen sladký“

Posledním úhlem pohledu, který se zde pokusíme na Vrchlického antiku aplikovat, bude záměrně zcela přímočarý. Podíváme se na jeho básně, které obsahují přímé a výrazné výpovědi o antice, na to, jak tuto kulturně-historickou epochu pojímá a jak ji hodnotí. Poslouží nám k tomu těchto osm básní: *Hellas (Dojmy a rozmary, 1880)*, *Ohlas (Duch a svět, 1878)*, *Na vykopaniny z Olympie (Dědictví Tantalovo, 1888)*, *Vina a Na dvě antické masky komedie a tragédie (Sfinx, 1883)*, *Antika a modernost (Nové sonety samotáře, 1891)*, *Óda helénským mýtům (Korálové ostrovy, 1908)* a *Nová renesance (Skvrny na slunci, 1897)*.

Z nich zjistíme, že obsah pojmu antika nebo *Hellas* je u Vrchlického celkem vágní a nemá co do času a prostoru příliš pevné kontury. Antika je tu prezentována jako doba, která se vyznačuje velikostí, silou, harmonií, jasnem, mládím, veselím, svěžestí a věčným jarem. Svobodný lid, který v tomto světě žil, žil „přirozeně v síle, božském klidu“ (*Na vykopaniny z Olympie; VRCHLICKÝ 1949a, 293*) a „život byl sám cílem sobě“ (*Hellas; VRCHLICKÝ 1958, 25*). Jakousi definici antiky nebo přesněji řečeno *Helady*, která je v souladu s ostatními Vrchlického výpověďmi, nalezneme např. v básni *Ohlas*: „Zlatou dobu země tenkrát měla, / člověk boha v nitru vlastním nes, / [...] v srdcích láska, nadšení a ples [...]“ (*VRCHLICKÝ 1949a, 57*).

Sledujeme-li v těchto básních vlastní jména, která Vrchlický s antikou spojuje, vidíme, že je to jednak svět řeckých mýtů, jednak svět umění, tj. sochařství a poezie (*Praxiteles, Homér, Aristofanes aj.*). Je také zřejmé, že pojem antika mu zcela jasně splývá s představou Řecka; o Římu nebo římských osobnostech v těchto básních nenajdeme jedinou zmínku. Zároveň si všimneme, že tato antika není konkrétní historickou epochou, ale spíše fiktivním, idylickým světem krásy a umění.

S tímto ideálním světem velikosti a krásy mu pak ostře kontrastuje jeho současnost. A jestliže je antika charakterizována září, světlem a nadšením, pak současnost je oproti tomu definována pomocí představ šedi, nudy a lhostejnosti: „Oblakové šedí / nám zahalili zářné slunce krásy, / na prahu světa zisk a nuda sedí [...]“ (*Na dvě antické masky komedie a tragédie; VRCHLICKÝ 1949a, 131*). K antice se tedy váže představa světla a smyslových počitků, k moderní době pak jejich ztráta. Dobře to dokládá báseň *Ohlas*, která reflektuje starou pověst (známou už z *Plutarcha*) o smrti boha *Pana* – ta byla později vyložena jako zánik antického či pohanského světa a s oblibou ji tematizovali i francouzští *parnasisté*. U Vrchlického reaguje na zprávu o *Panově* smrti sama příroda: růže ztratila svou vůni, ptáci přestali zpívat, „slunce zhaslo [...] a mha spadla rovna ku příkrovu“ (*Ohlas; VRCHLICKÝ 1949a, 58*). Jen na okraj upozorňujeme na opakující se *topos* slunce, světla a záře, kterému jsme se věnovali v kapitole I.1.4. Báseň *Ohlas* je ostatně dokonalým vyjádřením dobové představy o



antické veselosti a zároveň obsahuje všechny topoty (kromě gymnastiky), s nimiž jsme se ve zmíněné kapitole setkali: modré nebe, krásu mramoru, motiv snu i vágně pojatý náboženský optimismus (viz Textová příloha 10).

Kontrast mezi současností a antikou bývá však u Vrchlického vyjádřen i pomocí pojmů velikosti a malosti: „...plémě obrů hlavu tyčí, / ti velcí tak – a my tak trpaslíci!“ (Na dvě antické masky komedie a tragédie; VRCHLICKÝ 1949a, 132) Vlastností antiky oproti současnosti je také u Vrchlického kromě výše zmíněných atributů jakási dětská a mladická nevinnost, tedy absence viny, související zřejmě s představou zlatého věku.<sup>18</sup> Tak se nám prezentuje v básni *Vina*, v níž ovšem tápeme, jak tuto vinu, která „od pravěku se za lidstvem [...] plouží“ (VRCHLICKÝ 1949a, 141), chápat a blíže specifikovat. Jedná se o zjednodušeně pojatý antický hedónismus a přirozený vztah k tělesnosti a sexualitě, jak jsme se o nich zmiňovali v závěru kapitoly I.1.4? Nebo máme co dělat s dalším dokladem Vrchlického sémantické neurčitosti a mlhavosti a tuto absenci viny pak spojit s ideálem vágně pojaté „zlaté doby země“? V každém případě je zde antika či přesněji Řecko prezentováno jako ztracený ráj lidstva:

„Jen jednou jako chmurný sen  
ji [tj. vinu] lidstvo zapomnělo,  
tu vzplanul jeho velký den,  
vše kvetlo, plálo, vřelo.

A nespočine lidstvo dřív,  
když nevrátí se zpátky  
a nepromění v skutek, div,  
tvůj, Helado, sen sladký!“ (VRCHLICKÝ 1949a, 142)

Jestliže jsme byli v básni *Vina* a jinde svědky jakési parnasistní nostalgie po ztraceném Řecku, pak na jiných místech se setkáme naopak s optimistickou vizí jeho vzkříšení či návratu v podobě silného a sebevědomého člověka budoucnosti, nového Promethea, který v sobě syntetizuje antiku, křesťanství i modernost (báseň *Nová renesance*). Zde je pak vysloven názor, že dědictví antiky jakožto trvale přítomné v moderní kultuře je věčným zdrojem pozitivních hodnot, které je možno vzkřísit a oživit. V mírnější podobě se tento evoluční optimismus projevuje náhledem, že „člověk [byl] vždycky týž, ať válčil s bohy, / [...] vždy čelem u hvězd, necht' vlek blátem nohy“ (*Antika a modernost*; VRCHLICKÝ 1959, 183), případně je vysloven názor o univerzální platnosti řeckých

<sup>18</sup> Absence viny a zločinu je jedním z hlavních rysů zlatého věku v I. knize Ovidiových *Proměn (Metamorphoses)* a v mytologiích obecně (srov. ELIADE 2011, 41-50).

mýtů: „vždy se najde Narciss nový, / [...] týž života se bude splítat chorovod“ (Óda helénským mýtům; VRCHLICKÝ 1951, 34).

Ve vztahu antiky a současnosti se tedy Vrchlický pohybuje ve dvou odlišných polohách: na jedné straně mezi nimi vede ostrou dělicí čáru a oba světy jsou od sebe stejně daleko jako zářivé slunce od šedé mlhy, na druhé straně však tato hranice není zcela neprostupná a v určitém modu je duchovní spřízněnost moderního člověka s antikou možná.

Jinou možnost, jak zjistit a definovat představy a konotace, které Vrchlický s antikou spojuje, nám poskytuje moderní technika: jako vhodnou pomůcku můžeme použít vyhledávání kontextů v internetové databázi *Česká elektronická knihovna*. Databáze zobrazí vždy celý verš, v němž se dané slovo vyskytuje.<sup>19</sup> Podívejme se tedy na kontexty slov *antika*, *Řecko*, *Hellas*, *Řím* a na adjektiva od nich odvozená (*antický*, *řecký*, *helénský*, *římský*), jak se vyskytují v celé Vrchlického básnické tvorbě. Na první pohled si povšimneme, že Vrchlický málokdy používá dobové české toponymum *Řecko*, ačkoli české označení existovalo a můžeme ho nalézt např. v učebnici zeměpisu z roku 1865.<sup>20</sup> Místo něj používá *Hellas*, toponymum odvozené z řečtiny,<sup>21</sup> s nímž se v dobovém diskurzu setkáváme neustále. (Stálo by za to vystopovat dobové užívání těchto názvů; neprojevuje se i na lexikální úrovni snaha oddělit skutečné Řecko na mapě od poetické, mytologické a fiktivní Helady?)

Na základě vyhledávání kontextů se potvrzuje obraz antiky, jak jsme ho právě popsali na základě vybraných básní: i tentokrát se ukazuje, že pojem antika mu splývá s pojmy *Hellas* či *Řecko*, kdežto *Řím* do tohoto světa nepatří. Dále si povšimneme, že z abstraktních pojmů je *Řecko* nejčastěji spojováno se *snem* a slovy odvozenými (*snít*, *snivý* – devět výskytů). Po snu následuje v počtu výskytů slovo *krása* či *krásný* (pětkrát) a *slunce* či *slunný* (pětkrát), většinou v přeneseném významu jako *záře* (přidáme-li ke slunci *světlo*, *žár* a *teplo*, získáme další tři výskyty). Další v pořadí je představa *božství* a *svatosti* (čtyřikrát), *klidu* (tříkrát) a *nebe* či *azuru* (tříkrát).

S většinou těchto atributů *Řecka* a antiky jsme se již u Vrchlického setkali v oněch několika přímých výpovědích o antice, vyhledávání kontextu je navíc potvrdilo v rozsahu celého Vrchlického básnického díla. Sen a snovost pak korelují s fiktivností a literárností tohoto ideálního světa a jsou naprosto v souladu s obecnou představou, kterou si 19. století vlivem Winckelmanna o řecké antice utvořilo (viz např. kapitolu I.1.3). Souvislost antiky a *Řecka* s uměním zase potvrzují nejčastější konkréta, která můžeme většinou

<sup>19</sup> Pro zjednodušení nebudeme brát ohled na širší kontext celé básně, ale pouze na jeden verš – může nám tedy uniknout, kdo je mluvčím dané výpovědi a jaké hodnocení z toho vyplývá (může to být např. křesťan). Na toto rozlišení záměrně rezignujeme a spokojíme se s tím, že výchozí podmínky jsou nastaveny u všech hledaných slov stejně. Zároveň nebereme v úvahu spojení, která jsou pro náš účel nerelevantní a o ničem nevypovídají (např. řecká otrokyně).

<sup>20</sup> Viz ERBEN 1865, 31, 150: o *řeckých* ostrovech a *Řecko* jako obdoba německého *Griechenland*.

<sup>21</sup> Jako adjektivum však Vrchlický naopak daleko častěji než *helénský* používá *řecký*.

zařadit mezi umělecká díla sochařství, architektury, keramiky a k žánru dramatu: *chrám*, *socha*, *vlys* a *mramor* (dohromady čtrnáctkrát), *váza* a *popelnice*, tj. urna, (dohromady pětkrát) a *tragédie*, *chór* či *chorál* (třikrát).

Naproti tomu Řím vyvolává naprosto jiné konotace: představu *moci* (pětkrát), *světovlády* (pětkrát) a *velikosti* (i pomocí básnických opisů *lev*, *kolos*, *obr*, celkem šestkrát), případně je charakterizován zpupností a tyranstvím nebo podobně negativně hodnotícími atributy. Nalezneme i explicitní a dosti expresivní popisy úpadku: „hnijíci bahno, jež nazývá se Řím“, „Řím sténal orgiemi otupělý“ a „ta krčma [...] sluje Řím“. Tato hodnocení Říma nás nepřekvapí, neboť korespondují s jeho obecně rozšířeným pojetím ve společenském diskurzu 19. století (viz kapitolu I.1.2).<sup>22</sup>

### Vrchlického reprezentační salony

Máme-li zobecnit pohledy, které jsme na Vrchlického antiku aplikovali, můžeme v první řadě konstatovat, že Vrchlického pohled na antiku se naprosto shoduje s jejím běžným dobovým obrazem. Setkali jsme se s ním jak v této kapitole (slunný, harmonický svět krásy a umění), tak v kapitolách předchozích (zvláště I.1). Všimněme si například, jak dokonale se shoduje hodnocení ušlechtilého, ideálního Řecka a úpadkového Říma, jak jsme jej popsali v kapitole I.1.2; ve srovnání s ním se liší pouze absencí příkladů řecké občanské a vojenské statečnosti. Vrchlický v tomto směru nepřichází s ničím novým, nepřináší nový pohled na antiku, nepřetváří ji k svému obrazu a nijak dobovou představu nenarušuje – to je zřejmě důvodem Šaldova odsouzení jeho antiky jako akademické, školské a gypsové a jeho vyzdvihování novosti pohledu Nietzscheho. Zde je nutno dát za pravdu Vojtěchu Jirátovi, který tvrdí, že antikismus jakožto ryze osobní uchopení antiky, vždy kontrastující s obecným pohledem, se v české literatuře takřka nevyskytuje (JIRÁT 1978a, 22) – u Vrchlického jej rozhodně nenacházíme.

Toto zjištění je v souladu s tím, co je o Vrchlického způsobu tvorby všeobecně známo, totiž s její převážně literární inspirací, s knižností jeho poezie a konvenčností jeho obrazů. Básnických konvencí ve Vrchlického poezii si povšiml už F. V. Krejčí. Podle něj si Vrchlický ze světové literatury odvodil „určitý fond výrazový, jistou zásobu obrazů, typů a symbolů, sugestivních značek a zkratek“ (KREJČÍ F. V. 1913, 80), což mu umožňovalo rychle doplňovat mezery v české poezii. O tíhnutí Vrchlického nečasové poezie k „papírovosti“ se zase zmiňuje JIRÁT (1967, 203) a další autoři.<sup>23</sup> S básnickými konvencemi jsme se setkali už na úrovni motivické, u aluzí a odkazů na antickou

<sup>22</sup> Souhlasí i s tím, co o Vrchlického antice v jeho době napsal Alfred Jensen „Na rozdíl od slunného Řecka starý Řím stojí před Vrchlickým jako říše brutální síly, caesarského despotismu a mravního úpadku“ (JENSEN 1906, 265).

<sup>23</sup> Podobně Pohorský: „Bylo paradoxní, že tento širý svět, jaký naše literatura dosud neznala, zpřístupňovala mu takřka výhradně četba. Rychle se v ní zmocňoval každého motivu, symbolu nebo námětu a každé formy, aby je získal pro sebe a pro českou kulturu“ (POHORSKÝ 1974, 154).

mytologii a u analogií, pomocí nichž rozvádí určité téma. V jejich používání nás udivil určitý automatismus, s nímž se mu vybavují.

Důkazem převážně literární inspirace je také pravopis antických vlastních jmen; často se v jeho tvorbě setkáme s tvary řeckými i latinizovanými vedle sebe, což svědčí o nepromyšlenosti a kvapnosti tvorby.<sup>24</sup> Konvenční je však i jeho celkové pojetí řecké a římské antiky, vzhledem k deklarované mnohotvárnosti jeho poezie až překvapivě konzistentní. To je jistě důvodem, proč byl některými současníky chválen za pochopení a prožití antiky: protože se jeho pojetí tak přesně shoduje s dobovou představou a se všemi stereotypy, které si o ní 19. století utvořilo.

Aby byl obraz Vrchlického antiky kompletní, musíme však zmínit i opačný případ: Zatímco obraz antiky jako takové včetně rigidního odlišování Řecka a Říma je podivuhodně uniformní, v rámci adaptování jednotlivých mýtů a jejich reinterpretace je Vrchlický nápaditý a přístupný inovacím; alespoň v případě zpracování řeckého mýtu o Odysseovi jsme byli svědky novátorského pohledu a narušování tradičního pojetí této postavy a jejích typizovaných vlastností v literární tradici (vztah k Penelopě, absence lstivosti).<sup>25</sup> To se týká i Triptychu odyssejského, který však zároveň potvrzuje výše zmíněnou literárnost: Triptych je z velké části vlastně reflexí o básnictví.

V každém případě však Vrchlickému není antika bytostnou potřebou a v intimní poezii osobního zklamání většinou mizí; básník se pak uchyluje k prostotě tradiční písňové formy s jejími tradičními přírodními motivy. Někdy se dokonce zdá, jakoby používal odkazy k antické mytologii a k reáliím poněkud samoučelně a na efekt (Štěpánek mluví o „přepychové výzdobě“).<sup>26</sup> Setkali jsme se s tím už u trilogie *Hippodamie*, v níž se Vrchlický nepokusil nově interpretovat chór, jako to učinil Schiller, ale převzal jen formu a použil ji jako vnějškovou dekoraci. V tomtéž dramatu Vrchlický použil zlomky z nedochovaných řeckých tragédií, přičemž tyto učené aluze nebyly pro běžného diváka dešifrovatelné, neplnily žádnou funkci z hlediska interpretace *Hippodamie* a byly tak v knižním vydání pouze signalizací autorovy učenosti a důvěrného pomrkávání na znalce. Podobně bychom se mohli tázat, zda někdy neinklinuje k nadužívání odkazů k antice např. v názvech oddílů sbírky *Kniha sudiček* (Klotho, Lachesis, Atropos) nebo ve sbírce *Poutí k Eldorádu* (oddíly Eros, Pan, Psyche).

Rysy jakési výlučnosti a na odiv stavěné učenosti však můžeme pozorovat i ve zpracování některých marginálních mýtů a postav, které čtenář nemohl ze své školní

<sup>24</sup> Např. Circe a Kirke v básních o Odysseovi, dále Venuše a Herakles v jednom verši v Ódě helénským mýtům. O francouzském (parnasistním) zprostředkovateli může svědčit latinizovaná podoba, stejně jako tvary řecké (tak je používali učené parnasisté jako Leconte de Lisle).

<sup>25</sup> Srovnej POHORSKÝ 1974, 157: „Ve Vrchlického verších můžeme narazit vždycky na otřelé a knižní motivy, na chladnost a rutinu, a vedle nich se překvapivě setkat s ryzím a čerstvým básnickým obrazem.“

<sup>26</sup> ŠTĚPÁNEK 1978, 359: „[...] přes občasná vyjádření touhy po návratu byla mu antika [...] nejednou i prostředkem pouze přepychové výzdoby jeho vlastní, nové doby.“

četby znát (např. Iodamie, Aristaeos), málo známých přízvisek bohů (Klythie, Adraste) nebo v použití neznámých variant známých mýtů. Tento fakt dokládá oprávněnost dobových výtek nesrozumitelnosti, s nimiž jsme se setkali výše, a znovu otevírá otázku cílového čtenáře. Jsou snad Vrchlického antické básně sofistickou intelektuální hrou určenou znalcům a podobnou zálibě římských neoterických básníků? Nebo se jedná o další způsob pozvedání české kultury, v tomto případě české poezie, do sféry vyššího, prestižního umění, jako jsme se s tím setkali v kapitole I.1.3? Rozhodně se přikláníme k druhé možnosti; domníváme se, že zde opět máme co do činění s projevem „mytologického snobismu“, jak obdobný jev nazval Paul Veyne a jak jsme se jím zabývali ve zmíněné kapitole. Stejně jako slouží odkazy ke starověkému Řecku ve veřejném diskurzu, tak přidávají prestiž i české poezii.

Ostatně v případě Vrchlického bývá reprezentativní funkce jeho poezie často zmiňována: podle Pohorského se touží „stát reprezentantem sebevědomí české buržoazie a její ctižádosti po společenském lesku a po vyrovnání se světu“ (POHORSKÝ 1974, 150), podobné názory najdeme i jinde.<sup>27</sup> Stejně tak musíme souhlasit se Šaldou, že Vrchlický je básníkem českého měšťáka, který vycítil jeho potřebu sebe prezentace a uspokojil ji. Mezi těmito potřebami poezie oslnivé a působivé navenek, a přitom poezie podle Šaldy „filozoficky natřené“ (ŠALDA 1959b, 88) se pak výborně vyjímá antika v různých svých podobách, která, jak víme, sloužila v této době ke zvýšení prestiže vlastního obrazu českého národa. Antika má mnohdy ve Vrchlického poezii právě tuto reprezentativní a sebepochvalnou funkci – stejně jako ji mají třeba žánrové malby s antickými náměty viktoriánského malíře Lawrence Alma-Tademy (1836-1912; viz Obrazová příloha 5).

Mezi strategií Alma-Tademy a Vrchlického spatřujeme výraznou podobnost: Alma-Tadema rafinovaně propojuje svět viktoriánské společnosti se světem antiky tím, že ukazuje Řeky a Římany v domácím prostředí při odpočinku nebo zábavě, přičemž typově se očividně jedná o příslušníky současných anglosaských národů. Svět antiky tedy snižuje a činí dostupnějším zobrazením intimity a domáckosti, svět svých zákazníků zase pozvedá a přibližuje k antice tím, že jim umožňuje identifikovat se s obyvateli významné říše a příslušníky atraktivní kultury, jak tvrdí LANDOW (1984, 35). Pro viktoriánské podnikatele a *nouveaux riches* tak „měly silnou přitažlivost tyto obrazy římského života, které poskytovaly zdání významu a starobylého původu těm, jimž ho nemohl poskytnout

<sup>27</sup> Viz Pešat (POHORSKÝ a kol. 1961, 309) a Šalda ve statích Ještě Vrchlický (1922) a Dílo Jaroslava Vrchlického (1923); ŠALDA 1959, 88-89 a 148-151.

rodokmen“ (tamt., 39).<sup>28</sup> Ostatně o tom, že naše analogie není úplně scestná, svědčí i dobové srovnání Vrchlického s tímto viktoriánským malířem.<sup>29</sup>

Stejně tak když si pražský velkopodnikatel Adalbert Lanna postavil v Bubenči u Prahy vilu (1872, viz Obrazová příloha 9), nechal její reprezentativní a veřejné prostory vyzdobit nástěnnými malbami s antickými mytologickými náměty a opulentními figurálními výjevy v pompejském stylu; do soukromého salonu dal zato pořídit výmalbu s motivy alpské krajiny u Travenského jezera. Mytologické výjevy a jejich uspořádání v reprezentačních salonech (Venušině, Apollonově a Bakchově) byly velmi sofistikované a promyšlené (viz BAŽANT 2013) a jejich ikonologie se obracela na znalce, kteří byli Lannovými hosty a kteří dovedli různé nuance zobrazených mýtů patřičně ocenit.

Avšak i kdyby nebyly recipientem dekodovány, byly by s antikou tak jako tak spojeny a jejich reprezentativní funkce, přispívající k prestiži majitele a stavebníka, by se tím neoslabila. Také v případě Alma-Tademy je lhostejné, zda recipient jeho obrazů ví, kdo byl Feidias či Agrippa, protože námět a název obrazu i tak k antickému světu odkazuje a to je pro daný účel naprosto postačující. Nesrozumitelnost či neznalost není překážkou pro vnímání určitého symbolu jako vysoce prestižního, dokonce snad k jeho prestiži může svou zdánlivou tajemností a neurčitostí ještě přispívat (srov. název nákupního centra Palladium aj.).<sup>30</sup>

Tím se dostáváme zpět k Vrchlickému a k pochybám, které jsme vyslovili ohledně „nesrozumitelnosti“, samoučelnosti a vnějškové efektnosti některých jeho antických básní. Vzhledem k funkci reprezentativní, kterou tato poezie mimo jiné měla plnit, jsou tedy tyto námitky naprosto irelevantní. Tuto funkci splňují dostatečně a důkladnost, hloubka či originalita by byla skoro na obtíž. Většina jeho antických básní může být čtena i bez příslušných znalostí: Vrchlický jejich absencí vyrovná formálním mistrovstvím a leskem, prodléváním v ideálním řeckém světě, který nenarušuje obecnou představu, a dojemem prestiže, kterou antika implikuje.

<sup>28</sup> Landow: „[...] paintings of Roman life that seemed to furnish stature and pedigree for those without ancient lineage had a powerful attraction.“

<sup>29</sup> Recenzent komedie *V uchu Dionysiově* se „těšil na požitky ryzí antiky“, jako je Flaubertova *Salambo*, Sienkiewiczův román *Quo vadis* či obrazy Alma-Tademy (H. 1901, 184).

<sup>30</sup> Srov. Pastoureau o nejasném původu džínů (PASTOUREAU 2013, 166).

## III.2 Karáskova dekadentní antika

V této kapitole se budeme zabývat pouze dekadentní antikou v Karáskově básnické tvorbě devadesátých let, tj. sbírkami *Sodoma* (1895) a *Sexus necans* (1897). Důvodem tohoto časového a žánrového vymezení je fakt, že v sekundární literatuře je tematizace antiky v tomto období poněkud zkreslená. Autoři, kteří se antikou v Karáskově tvorbě devadesátých let zabývali (STIEBITZ 1932, STEHLÍKOVÁ 1978, MAREČEK 1992), totiž neměli k dispozici první, částečně zkonfiskované vydání sbírky *Sodoma*, takže pracovali s vydáními pozdějšími, Karáskem výrazně přepracovanými (1905, většinou však s vydáním poslední ruky v Aventinu 1921) – ty se ovšem od původní *Sodomy* zásadně liší z hlediska kompozičního, versologického i lexikálního. Tak se stalo, že tito autoři interpretují Karáskovu dekadentní poezii na základě sbírek, které byly uměle sestaveny v jiné době a které neodrážejí dekadentní Karáskovu poetiku devadesátých let, nýbrž poetiku pozdější.<sup>31</sup>

V posledních letech už velká většina autorů pracuje s vydáním sbírek a básní z devadesátých let v jejich původní podobě (vydány byly roku 1995 v souboru *Básně z konce století*) a o Karáskově básnické tvorbě se píše zvláště v souvislosti s dříve tabuizovanou homosexualitou (VÉVODA 1999, THOMAS 1999, LISHAUGEN 2003, PUTNA 2011a, ZIKMUND-LENDER 2011); z těchto studií se antiky a interpretace antických reminiscencí nejvíce dotýká práce Putnova. Zde se pokusíme Putnův výklad doplnit o další zjištění.

### Římská a moderní dekadence

Je známo, že tvorba básníků kolem *Moderní revue* byla výrazně zakotvena v dobovém evropském modernistickém hnutí. Arnošt Procházka, Jiří Karásek a další autoři své evropské soukmenovce četli, překládali, informovali o nich na stránkách *Moderní revue* a někdy s nimi byli v korespondenčním nebo osobním styku. Čeští dekadenti tak byli dobře obeznámeni s dekadentním a symbolistickým literárním diskurzem a jeho klíčovými autory (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Pater, Wilde aj.). Jiří Karásek, který byl v občanském životě poštovním úředníkem, se navíc přiblížil evropské dekadenci i svou osobní sebe prezentací, postojem dandyho, svými estetickými zálibami,

<sup>31</sup> O Karáskových vydavatelských strategiích a postupech, v nichž hrála roli zejména jeho potřeba sebe prezentace, viz ZACH 1994. Přestože bylo první vydání *Sodomy* zkonfiskováno a její vliv na dobovou literární scénu byl značně omezen, domníváme se, že je oprávněné s tímto vydáním pracovat. Argument Jaroslava Meda, že sbírka mohla působit „jen v nejužším kruhu autorových literárních přátel“ (ČERVENKA a kol. 1990, 296), je pro nás naopak dostatečným důvodem, proč zabavené vydání brát v úvahu. Kromě toho vyšly některé básně ze *Sodomy* v *Almanachu secese* (1896).

sběratelstvím uměleckých děl i svým smyšleným šlechtickým přídomkem „ze Lvovic“<sup>32</sup> – jako by se chtěl co nejvíce podobat hrdinovi Huysmansova románu *Naruby* (*À Rebours*, 1884). Pokud se tedy chceme zabývat antikou v Karáskově tvorbě, musíme se nejprve tázat, jakou roli hrála antika v evropském dekadentním kontextu.

Pojem *dekadence* či úpadek se v moderní západní kultuře vztahuje k historickému paradigmatu úpadku a pádu antického Říma. Tento koncept má poměrně dlouhou historii a začíná Montesquiueem v první polovině 18. století. O jeho pojetí úpadku Římské říše, na které navázali další autoři, jsme se zmiňovali v kapitole I.1.2 Řekové versus Římané. V první polovině 19. století s tímto pojetím pracuje vlivný kritik a klasický filolog Désiré Nisard a ve své práci o latinských úpadkových básnících (*Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 1834) ho aplikuje na římskou literaturu doby císařské, tj. na období, kterému dnes říkáme stříbrné období římské literatury.<sup>33</sup> Nisard literaturu tohoto období charakterizuje těmito hlavními znaky týkajícími se především jazyka a stylu: vzdělanecký vkus, soustředění se na deskriptivní detail, záliba v ošklivosti a vágnost a obecnost slova (NISARD 1849, 315-317; VOJTĚCH 2006, 25). V závěru statě o básníku Lucanovi pak vytváří analogii římské úpadkové literatury se současnou literaturou, konkrétně s tvorbou Victora Huga a romantiků, a přenáší tak na ně své pejorativní hodnocení. Pozdější generace básníků, kteří z romantismu vycházeli, v čele s Charlesem Baudelairem, se však k tomuto označení hrdě přihlásila a pojem dekadence pro sebe hodnotově převrátila.<sup>34</sup>

Odtud a také z pocitu všeobecného úpadku doby, tematizovaného v dobovém diskurzu,<sup>35</sup> pramení záliba dekadentů v pozdní antice. Důležitý projev zájmu o toto období, vyplývajícího z pocitu spřízněnosti, nalezneme ve 3. kapitole Huysmansova románu *Naruby*. Zde jsou vypočítáni latinští autoři, které má jeho hrdina des Esseintes nejraději: zatímco vůči autorům klasickým jako Vergilius nebo Horatius, těmto prý nudným šosákům, tlachalům a veršotepcům bez fantazie,<sup>36</sup> cítí des Esseintes jen pohrdání, jeho rozkoš z textu začíná teprve u autorů císařské doby, jako je Lucanus, Apuleius, především však Petronius. Nadšenému popisu jeho *Satyrikonu*, této „historie bez zápletky a děje, která uvádí na scénu dobrodružství sodomitské sebranky“ (HUYSMANS 1979, 64), věnuje Huysmans ze všech latinských autorů, které des Esseintes četl, zdaleka nejvíce pozornosti.

<sup>32</sup> Přídomek „ze Lvovic“ začal ovšem Karásek používat spolu s údajným rodovým erbem až ve vydáních svých spisů v nakladatelství Hugo Kosterky Symposion v roce 1902 (viz ZACH 1994, 13). O způsobech Karáskovy sebeprezentace skrze vlastní knihovnu viz KOLAŘÍK 2011.

<sup>33</sup> Nisard se zabývá např. Martialem, Juvenalem, Senekovými tragédiemi, Lucanem aj.

<sup>34</sup> Viz *NEUE PAULY*, 699-700 (heslo *Décadence*). Srov. také o mýtu úpadku *DML* 1994, 407-410 (heslo *Le mythe de la décadence*).

<sup>35</sup> Viz např. COLIN 1983 nebo *CLASSICAL TRADITION* 2010, 361 (heslo *Fin de Siècle Art*).

<sup>36</sup> O Huysmansově hodnocení klasických autorů viz kapitolu I.2.



U Huysmanse je také dobře vidět, jak ho fascinuje atmosféra úpadku, degenerace a konečného zhroucení Římské říše pod náporom barbarů, v jehož evokacích se přímo vyžívá: „Přišla druhá polovina pátého století, hrůzná epocha, kdy se země otřásala v ohavných otřesech. Barbaři pustošili Galii, ochromený Řím, vydrancovaný Vizigoty, cítil, jak v něm život tuhne, a viděl, jak se jeho krajní části, Západ i Východ, zmítají v krvi a umdlévají vysílením den ze dne rostoucím“ (HUYSMANS 1979, 70).

Motivu barbarů ostatně stojí za to si povšimnout podrobněji, neboť patří mezi oblíbené dekadentní toposy. Vitalita barbarů, která s sebou přináší zborcení starého světa a vybudování světa nového, dobře kontrastuje s dekadentním pocitem vyčerpanosti, degenerace, zemdenosti a pasivity vzhledem k blížícímu se konci<sup>37</sup> – totéž uvidíme u Karáska. V této souvislosti se často mluví o zásadním významu básně Paula Verlainea *Langueur* (Malátnost), která tematizuje základní dekadentní pocity a propojuje je s úpadkem římského císařství a s příchodem barbarů:

„Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
 En composant des acrostiches indolents  
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse“ (VERLAINE 1884, 104).

Podle Bednaříkové se literáti kolem francouzských modernistických časopisů právě vlivem tohoto Verlaineova sonetu začali nazývat dekadenty (BEDNAŘÍKOVÁ 2000, 23 a 113). O významu této básně pro české modernistické hnutí svědčí fakt, že ji Arnošt Procházka pod titulem *Mdloba* přeložil pro číslo *Moderní revue* věnované památce právě zemřelého básníka. V jeho doslovném prozaickém překladu zní první strofa takto:

„J[s]em Císařství na konci úpadku,  
 jež zří, jak kráčí velcí bílí barbaři,  
 skládaje akrostichy nedbalé  
 ve stylu ze zlata, kde mdloba slunce tancuje“ (VERLAINE 1896, 105).

Pro recepci Verlaineovy básně v české kultuře není bez zajímavosti, že po Procházkově převodu byla do češtiny přeložena pouze jednou,<sup>38</sup> a byla tehdy špatně pochopena: z římského císařství doby úpadku se tak stalo francouzské císařství Verlaineovy

<sup>37</sup> Srov. BEDNAŘÍKOVÁ 2000, 11. Dodejme, že myšlenka zničení starého, degenerovaného světa a vybudování světa nového s pomocí barbarů (tj. dělníků) je přítomna i v Zolově *Germinalu* – i když se jedná o ideu sociální spravedlnosti, má obraz této přeměny výše zmíněné znaky dekadence (ZOLA 1970, 458).

<sup>38</sup> Alespoň nám se nepodařilo v českých výběrech Verlainea dohledat jiný překlad než Petra Koptý (pod názvem *Ochablost*).

současnosti, z barbarů zase obrazné pojmenování s pejorativním hodnocením: „Jsem Druhé Císařství na sklonku dekadence; / před sebou bílý dav barbarů naprostých [...]“ (VERLAINE 1998, 110). Z toho je patrné, že dekadentní spřízněnost s dobou římského úpadku byla dobovou záležitostí a později upadla v zapomnění, takže ve Verlainově básni už nebyla pro překladatele čitelná.

Na kulturu konce století však kromě pozdněřímské „úpadkovosti“ působil i antický hedónismus, sensualita a otevřená erotičnost – tak ji známe např. z Nietzscheova osobitého podání dionýského orgiasmu a extáze. To vedlo k tomu, že antika často v kultuře konce století sloužila jako alibi pro tematizaci erotických (např. Pierre Louÿs) nebo homoerotických námětů (André Gide, částečně Oscar Wilde). Projevuje se to také zálibou v životopisech zvrhlých římských císařů Nerona, Caracally, Heliogabala a dalších jako „amorálních idolů“ (BEDNAŘÍKOVÁ 2000, 22) a v líčení jejich výstředních prostopášností. V antice také dekadence našla nejvýraznější realizaci dekadentního typu *femme fatale* v postavě Salome.<sup>39</sup>

Zároveň můžeme pozorovat významové posuny postav antické mytologie od parnasistní alegorizace k symbolu (BEDNAŘÍKOVÁ 2000, 21-22): svědčí o tom oblíbená dekadentní postava Narcise, symbolizující různé typy zrcadlení, sebereflexe a především subjektivnost, nebo častá tematizace mytologického pěvce Orfea. Antické mýty rezonují symbolistům a dekadentům pro svoji schopnost obracet se k nevědomí a pro svou blízkost k archetypům. Jistě není bez významu, že mnoho časopisů evropské moderny nese jako název latinské nebo mytologické jméno: rakouský *Pan* a *Ver Sacrum*, ruské *Zlaté rouno* (*Zolotoje runo*) a *Apollon*. V prostředí české moderny tuto tendenci můžeme pozorovat také, i když k její realizaci nedošlo: Karáskovy návrhy pro jméno budoucí *Moderní revue* byly Thyrsus, Orfeus nebo Apollon, přičemž oba mytičtí pěvci měli být protiváhou k národně orientovanému pěvci v názvu časopisu *Lumír*. Nakonec však Arnošt Procházka rozhodl jinak<sup>40</sup> a dionýský atribut Thyrsus později (v roce 1915) Karásek uplatnil pro název svého krátkověkého nakladatelství.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> O dobové oblíbě Salome v evropské literatuře jsme se zmiňovali v kapitole II.2 v souvislosti s typologickou podobností s postavou Hippodamie.

<sup>40</sup> „Jméno mělo býti velmi krásné a průbojné. Já jsem z počátku navrhoval, aby se nová revue jmenovala Thyrsus. Procházka byl proti mytologickému názvu, a tak padl i Apollon i Orfeus“ (KARÁSEK 1994, 60).

<sup>41</sup> Viz ZACH 1994, 27-30.

### **Sodoma**

V Karáskově sbírce *Sodoma* se mísí pocity spleenu, zmaru, hnusu, přesycezení, misogynství a dekadentní zemdlenosti s nietzscheovským individualismem, protiměšťáckou vzpourou a tabuizovanými tématy, zvláště s provokativní homosexualitou (dodejme, že redakce *Moderní revue* pozorně sledovala proces s Oscarem Wildem a vystupovala na jeho obranu). Na úrovni motivické se to projevuje tradičními dekadentními motivy hniloby, plísňe, zápachu, únavy a malátnosti na jedné straně, na straně druhé je tu v atmosféře orgií takřka vitalisticky oslavováno slunce, oheň a plameny, což je zřejmě ohlas Nietzscheova *Zarathustry* a paganismu konce 19. století.<sup>42</sup>

Prostor v Karáskových básních je definován velmi mlhavě a většinou je uzavřený do temných komnat a ložnic – uzavřenost prostoru je ostatně charakteristická i pro předchozí sbírku *Zazděná okna* (1894). Objevují se tu však i básně zasazené do neurčitého časoprostoru mezi biblickou Sodomu, Platonova symposia a římské hostiny s tematikou orgiastického opojení smyslů a „prokleté“ vášně, jako v závěrečné básni *Poznání* (viz Textová přeloha 11). Zde spolu nadčasoví milenci splynou a smísí svá těla jakožto „vyhnanci z doby kramářství a špíny, [...] v domě Agathóna<sup>43</sup> [...] po hostině“, budou bojovat „v svatém šiku Thébských [...], dva milenci v krvavé řeži“,<sup>44</sup> zahynou spolu jako „obyvatelé Pompejí“, jako „vyžilá rasa, choulostiví Římané“ budou očekávat příval barbarů, zúčastní se orgií „na dvoře Alexandra, papeže nevěstek“ a nakonec jako „synové Sodomy“ zemřou v ohni (vše KARÁSEK 1995, 110-111). Zároveň jsou takřka všechny tyto evokace orgií nebo pohanského světa doprovázeny pocitem hrozící katastrofy: požárem města či brzkým zánikem světa, běsněním živlů nebo očekávaným příchodem barbarů.

Barbaři se tu objevují jednak jako agresivní sexuální partneři lyrického subjektu (v básni *Nevím, kdos byl...*) a jsou charakterizováni hnědou barvou pleti či hnědým „masem“,<sup>45</sup> jednak jako výše zmíněná hrozba: „[...] pohřbíme v svých polibcích předtuchy barbarů, kteří se blíží v divokých hordách k branám města“ (v básni *Poznání*; KARÁSEK 1995, 111). Motiv barbarů je v české dekadentní literatuře poměrně rozšířený, jak ukazuje PYNSENT (1988, 170-171), a symbolizuje většinou ničivý i plodivý živel, destruktivní i obnovující sílu zároveň – v Karáskově *Sodomě* však zatím můžeme pozorovat spíše jakousi nedůvěru k barbarům a obavu z nich.

<sup>42</sup> Srov. motivy slunce, požáru a ohně ve sbírkách S. K. Neumanna z druhé poloviny devadesátých let.

<sup>43</sup> Agathon je hostitelem v Platonově *Symposiu*.

<sup>44</sup> Tzv. *svatý oddíl* byl elitní vojenský oddíl řeckého města Théby složený z homosexuálních párů, který se vyznamenal v různých bitvách ve 4. století př. Kr. Viz LUDWIG 2002, 341; srov. také Plutarchos (*Bioi paralléloi, Pelopidas* 18-19/PLUTARCHOS 2006, 508-509).

<sup>45</sup> O archetypech „bílého já“ a „hnědého ty“ v *Sodomě* viz podrobněji PUTNA 2011a, 126; LISHAUGEN 2003, 62-63. Srov. oproti tomu bílé barbary u Verlaina.

Ačkoli je prostor v některých básních sbírky blíže specifikován konkrétními toponymy a osobními jmény, není rozhodně možné jej pojmenovat jako řeckou nebo římskou antiku – na to jsou odkazy na antické reálie příliš sporé. Svědčí o tom také splynutí různých lokalit (Pompeje, Řím, dvůr papeže Alexandra aj.) do obecně symbolického prostoru orgií v básni Poznání. Nejvíce se mlhavý časoprostor této sbírky blíží biblické Sodomě a jejímu přenesenému významu, s důležitou konotací tehdy trestné sodomie. Naznačuje to kromě názvu sbírky i vstupní báseň Vyžilá rasa... a několikrát již zmiňovaná závěrečná báseň Poznání – v obou je s výsměchem zmiňován nebo osloven Jehova. Také hrozící požár města spíše evokuje biblickou Sodomu než ostatní zmiňovaná místa a je s ní také spojován ve vstupní i závěrečné básni sbírky.

Za pozornost stojí i časté používání mott, jimiž se Karásek hlásí k myšlenkovému světu dekadenty oblíbených autorů (Nietzsche, Baudelaire, Verlaine aj.), ale i vybraných autorů antických (Petronius, Platonův *Faidros*); volba Petronia a Platona je z hlediska tématu homoerotické lásky příznačná. Motty v obou Karáskových sbírkách se budeme podrobněji věnovat níže v samostatném oddíle Motta a intertextové vztahy.

### ***Sexus necans***

*Sodoma* byla z mravnostních důvodů zkonfiskována,<sup>46</sup> přičemž nezávadné básně Karásek přesunul do následujících sbírek: většinu z nich do *Knihy aristokratické* (1896), dvě básně pod jiným názvem do sbírky *Sexus necans* (1897). Možná i proto, aby se bránil před dalším policejním postihem, zvolil Karásek ve sbírce *Sexus necans* jinou autostylizační strategii: nasadil si výraznější antickou masku, aby o tabuizovaných tématech mohl psát. Zásadní posun oproti *Sodomě* je explicitní přihlášení se k antice v latinském názvu sbírky (v překladu „Smrtící pohlaví“), zejména však v podtitulu *Knihy pohanská*. „Pohanskost“ sbírky a odkaz na svět starověku jsou zřejmé i ve vstupní básni *Io triumpho!*, evokující římský triumf, kde čteme:

„Jak oře bodám vzpurné rytmy barbarské  
a v sloky pyšně házím, básník pohanský,  
krev, barvy, bronz a slunce v plamenech!“ (KARÁSEK 1995, 123)

Homosexualita je v této sbírce méně explicitní než v *Sodomě*, o to výraznější je však její antická autostylizace. Básnický mluvčí se zde viditelně stylizuje jako pohanský milovník a účastník starověkých hostin a orgií. Básně jsou o poznání konkrétněji než *Sodoma* zasazeny do antických kulis; objevují se tu reálie jako *lupanar* (tj. latinsky nevěstinec),

<sup>46</sup> Některé básně (např. vstupní *Vyžilá rasa...*, dále *Venus masculinus* aj.) „byly cenzurovány pro přečiny proti veřejné mravopoctnosti a proti veřejnému pokoji a řádu, jichž se dopustily líčením vztahu osob stejného pohlaví“ (ZACH 1994, 8).

chrám Venuše, ostrovy Samos a Pafos či ionský tanec. Vystupují zde různí tubicinové, hráči na lyru a barbiton, zmiňováni jsou řečtí a římsští bohové i konkrétní postavy známé z antické symposiastické literatury (např. Sokrates, Alkibiades, Kritobulos v básni Hnus poznání – viz Textová příloha 12; počítat sem můžeme i římského propuštěnce Trimalchiona, zmíněného v básni Nahota snů). Také Hlaváčková ornamentace sbírky posiluje její antické či spíše dionýské ladění, ať jsou to muzicírující satyrové nebo exotická kočkovitá šelma jakožto další atribut Dionýsa a motiv, který se v Karáskově sbírce opakuje (v podobě pardála, geparda, tygra aj.; viz Obrazová příloha 10). O tom, jak autoři kolem *Moderní revue* dbali na soulad ideové stránky knihy a její typografické podoby, se není třeba rozepisovat.

Základní ladění, téma a motivika zůstávají ve sbírce *Sexus necans* stejné jako v *Sodomě*: V prvním oddíle Bakchanál, odkazujícím svým názvem na dionýské opojení, je to orgiasmus, téma prokleté vášně, motivy žhavého slunce a požáru, ale i horečky, horkých doteků a horké krve. Následují (ve druhém oddíle s názvem Hnus poznání) pocity zmaru, nudy a zhnusení po orgiích; k tomu přistupuje symbolická krajina „v zahradách Snu“ v závěrečném oddíle Syntéza. Časoprostor se tentokrát omezuje na Řím, Sodomu, Babel a Pompeje, přičemž všechna tato města spojuje motiv zkázy nebo mravní zkaženosti.

Barbaři se v této sbírce objevují častěji než v *Sodomě* a mají tentokrát spíše pozitivní a konstruktivní funkci. Dobře patrné je to v básni Bakchanál, v níž jsou barbaři součástí nového, žádoucího světa „nových rozkoší“ a života „v opojení, slunci, vášni a vichru“, světa, jehož stvoření lyrický subjekt avizuje (KARÁSEK 1995, 126-127; oba cit. upraveny). Situaci, která je ve většině básní představena, můžeme definovat jako stav provizoria mezi obdobím zašlé slávy a hrozící apokalypsou, nebo naopak „novým“, lepším světem. Tato sbírka tak vyjadřuje stejně jako *Sodoma* základní pocit a rys české dekadence, jak ho definoval Robert Pynsent – interstatalitu, tj. dobu přechodu a krize.<sup>47</sup>

O tom, jak vnímali proklamované „pohanství“ této sbírky Karáskovi generační druhové, máme zajímavé svědectví ve dvou recenzích: F. V. Krejčího a F. X. Šaldy. Oba shodně konstatují, že básně jsou většinou zasazeny do období úpadkové antiky: podle Šaldy je kniha stavěna „z vyčerpané kultury starých, tradičností až hnilobných kultur (ŠALDA 1951, 31), podle Krejčího Karásek vyjádřil „ta beznadějná stanoviska staré, rozkládající se civilizace“, přičemž se inspiroval „na antické dekadenci“ (KREJČÍ, F. V. 1897/1898, 229). Oba se však pozastavují nad podtitulem sbírky *Kniha pohanská* a s touto charakteristikou vyjadřují rozhodný nesouhlas. Šalda namítá, že „Pohanská smyslnost p. Karáskova rozhodně není a také ne ta základní idea, dnes všemi pesimisty v poezii rozšlapávaná, o vražednosti pohlaví [...]“ (ŠALDA 1951, 32). Stejně tak Krejčí

<sup>47</sup> Viz PYNSENT 1988. Rysů interstatality zde nalezneme mnohem více: degeneraci a perverzi, paralely mezi umíráním a sexuální extází, homosexualitu, topos noci a časného rána, motiv hniloby aj.

zdůrazňuje moderní a dekadentní myšlenkové zázemí sbírky; kromě toho nám však podává definici toho, co si sám představuje pod pojmem „pohanství“: „Čekali byste tedy knihu přirozené, zdravé sexuálnosti, plnou vařící se červené krve a kypící nahoty, výslunnou, naivní, elementární, bez kontemplace a analýzy, s tou prostou bezprostředností sexuálních vztahů, která charakterizuje právě pohanství“ (KREJČÍ, F. V. 1897/1898, 229). Pro Krejčího tedy „pohanství“ spočívá ve zdravém vztahu k sexu, což je jeden z dobových idealizovaných představ o antice (viz kapitolu I.1.4). Vliv Nietzscheovy dionýské antiky, který zde cítíme, pak nepřekvapí u prvního českého překladatele Nietzscheho do češtiny.<sup>48</sup>

Bylo by zajímavé vyslechnout i názor tradičněji orientovaných pozorovatelů nebo autorů, kteří mají blíže k lumírovsky orientovanému parnasismu. Máme však k dispozici pouze příznačnou poznámku Jaroslava Kvapila. Ten sbírku s jejími „perverzemi“ stručně odsoudil se slovy, že kniha „patří i se svým autorem nikoli do literatury, ale do blázince“ (KVAPIL J. 1897b).

### **Motta a intertextové vztahy**

Velmi nápadným znakem sbírky *Sodoma* i *Sexus necans* jsou motta u mnoha básní a u všech oddílů sbírek. V případě *Sodomy* se jedná takřka o polovinu všech básní, k tomu však přistupují vstupní i závěrečná motta celé sbírky (z děl Nietzscheho a Platona) a navíc dvě motta uvozující oba oddíly sbírky (Baudelaire a Byron, Maeterlinck a Corbière); ve sbírce *Sexus necans* je mottem uvozena skoro čtvrtina básní, přičemž k tomu musíme připočítat vstupní a závěrečná motta (Lord Douglas a opět Platon) a motta každého ze tří oddílů (dvakrát Petronius, Baudelaire). Oba citáty z antických autorů (Petronia a Platona) přitom přešly ze zabavené *Sodomy* do sbírky *Sexus necans*.<sup>49</sup>

Všechna motta cituje Karásek v jazyce originálu, což svědčí o exkluzivnosti a učené aristokratičnosti, která je součástí jeho autostylizace. Jistou roli zde může hrát i snaha, aby se jejich skrytého významu a jejich funkce ve sbírce dobrali jen poučení a „zasvěcení“ čtenáři. Motta zde totiž mají výrazně kontaktní funkci, jak ji definuje HOMOLÁČ (1996, 28): slouží k sebedefinování mluvčího a zároveň vytváří atmosféru sounáležitosti se čtenářem. Od toho se očekávají podobné čtenářské zkušenosti a jeho intertextové kompetence by měly vést k úspěšné interpretaci básní. Volbou autorů i konkrétních citátů v mottech Karásek totiž často významně dovysvětluje smysl některých básní.

<sup>48</sup> F. V. Krejčí vydal roku 1896 výbor z jeho knihy *Tak pravil Zarathustra* s úvodem. Viz o tom také KREJČÍ, F. V. 1989, 287-288.

<sup>49</sup> Motto z Platonova *Faidra* v edici KARÁSEK 1995 zřejmě nedopatřením vypadlo, ale v prvním vydání sbírky *Sexus necans* je nalezneme. Viz např. [www.ceska-poezie.cz/cek](http://www.ceska-poezie.cz/cek) (zhlédnuto 17. 7. 2014).

V obou sbírkách můžeme pozorovat jak sofistickou práci s mottý, tak cílený výběr autorů, k jejichž hodnotovému světu se tak Karásek hlásí: V *Sodomě* cituje zejména různé autory patřící k dekadentnímu a symbolistickému kánonu (kromě autorů uvedených výše ještě např. Verlaine, Ghil, Péladan) a z antických autorů již zmíněného Petronia a Platona. Ve sbírce *Sexus necans* výběr autorů omezuje na ty, kteří jsou pro jeho účely nejvíce funkční (Lord Douglas, Baudelaire, Verlaine, Petronius aj.). Např. odkazem na zde již zmíněnou Verlainovu báseň *Langueur* v mottu k básni *Příchod barbarů* se Karásek přímo přihlašuje k jedné z erbovnic básní evropské dekadence (viz Textová příloha 13): Karásek zde zobrazil, podobně jako před ním Verlaine, hodovníky v době úpadku římského císařství, kteří s pocitem nudy a rezignace očekávají příchod barbarů. Je tak utvořena analogie mezi pozdním Římem a koncem 19. století, kterou dekadenti pociťovali velmi silně:

„Vyžilé rasy nejposlednější synové,  
Pod sluncem pohasínajícím, na půdě vysáté,  
Tu živoříme, pod pozlacenými stropy svých komnat,  
čekající příchod rusých barbarů k branám Města“ (KARÁSEK 1995, 158).

Dále Karásek ve sbírce *Sexus necans* výrazně rozšířil odkazy na Petronia (cituje ho celkem čtyřikrát, většinou z části nazvané vydavatelem *Hostina Trimalchionova*) a tento římský autor jakožto nejcitovanější se tak stává jakýmsi jeho pohanským alter egem a jedním z klíčů k většině básní. O tom, jak Petronia v polovině devadesátých let četl a miloval, píše Karásek ve svých *Vzpomínkách*: „Tehdy jsem byl pln Petronia a snil o láskách antických“ (KARÁSEK 1994, 244).<sup>50</sup> Také později zachoval tomuto autorovi věrnost, když v recenzi překladu *Myšlenek* Marka Aurelia vyzdvihoval Petroniův vtip, jemnost a ironii oproti nudným sentencím „ustrašeného, psychicky kastrátního“ filozofa (KARÁSEK 1909, 164; citát upraven). Kromě toho nalezneme v Karáskově knihovně vzácná vydání Petroniova *Satyrikonu*, bohužel však není možné zjistit, z které doby akvizice pocházejí.<sup>51</sup> Karáskův vztah k Petroniovi jako osobní záliba nás ovšem nesmí zmást, neboť je především výraznou součástí jeho sebe prezentace: přihlášení se k Petroniovi spíše nutně vyplynulo z jeho znalosti evropského dekadentního diskurzu a z Karáskova obdobného myšlenkového a estetického zázemí.

<sup>50</sup> Srov. s variantou v pozdější stati: „Četl jsem tehdy Petroniův *Satirikon* a nežil jsem v Praze, ale v starém, úpadkovém Římě“ (KARÁSEK 1994, 133).

<sup>51</sup> Jedná se o pařížské vydání z roku 1587 a o první kompletní vydání po nález rukopisu tzv. *Hostiny Trimalchionovy* (Amsterdam 1669). Za cenné informace o Karáskově knihovně děkuji dr. Karlu Kolaříkovi.

Petronius jakožto představitel římské „úpadkové“ literatury, jako starořímský dandy,<sup>52</sup> estét a *arbiter elegantiae* byl v evropské dekadenci mimořádně oblíbeným autorem. Jeho fragmentárně dochovaný *Satyrikon*, líčící dobrodružství homosexuálního páru jako parodii na řecký milostný román, rezonoval kultuře konce století jednak svým realistickým viděním a zdánlivou nepřítomností autorského subjektu,<sup>53</sup> jednak svou otevřenou obscénností. Na Petronia pěl chválu Nietzsche a setkáme se s ním ve Wildeově *Obrazu Doriana Graye* (1891), zejména však v bibli dekadentů, Huysmansově románu *Naruby*, jak jsme ukázali výše.

Karásek Huysmansovu tvorbu velmi dobře znal a určité motivy ve sbírce *Sexus necans* působí jako reminiscence Huysmansova popisu Petroniova literárního světa (např. lupanary či zmínka o Trimalchionově čištění zubů).<sup>54</sup> Motty z Petronia tedy Karásek odkazuje v první řadě na dekadentní diskurs a přihlašuje se k němu. Dále mu odkazy na bizarně „dekadentní“ Trimalchionovu hostinu umožňují vytvořit analogii s jeho básnickým světem zhýralosti a orgií. Asi nejvýznamnějším faktorem je však homoerotické téma *Satyrikonu*. Homoerotika v Karáskově sbírce *Sexus necans* z důvodu možného policejního postihu tematizována být nemohla, takže láska mužů je zde skryta pod antickou masku, která jí tak poskytuje historické alibi. Dalším způsobem maskování homoerotiky jsou právě intertextové odkazy v mottech.

Citáty z Petronia jsou u Karáska zdánlivě nicneříkající a samy o sobě nemají příliš vysokou výpovědní hodnotu: jejich tématem je výzva k užívání radostí života vyplývající z jeho krátkosti či z vrtkavosti Štěstěny, uspokojení z vášnivé noci či krátká reflexe o rozkoši soulože. Za pozornost stojí fakt, že Karásek cituje ze *Satyrikonu* vždy krátké veršové pasáže (*Satyrikon* je psán tzv. prosimetrem, takže se zde střídá próza s veršovými útvary, přičemž próza převažuje). O funkci Petroniova prosimetra a o možném parodickém modu veršovaných vsuvek se dodnes vedou spory a nepředpokládáme, že by Karáska filologická debata zajímala. Proto je obtížné se dohadovat, co ho k tomuto záměrnému výběru vedlo. Důvodem mohla být snaha o žánrovou jednotnost sbírky, ačkoli prozaická motta u něj také nalezneme (Platon, Nietzsche, Claudius Marius Victor). Pravděpodobnějším důvodem je jejich grafická odlišnost v pretextu, a tedy jejich nápadnost a snadná dohledatelnost. Významnou roli však může hrát i jejich výše zmíněná významová neurčitost, díky níž neprovokují a

<sup>52</sup> Jako příklad dandyho Petronia později uvádí Arthur Breiský ve stati Kvintesence dandysmu (BREISKÝ 1970, 94).

<sup>53</sup> Podle Pavla Trosta připisuje Huysmans *Satyrikonu* „impassibilité dobového francouzského románu“ (TROST 1995, 305).

<sup>54</sup> „Trimalchio směje se, po hodech čistě své zuby...“ v básni Nahota snů (KARÁSEK 1995, 157). Srov. HUYSMANS 1979, 63: „Tito lidé jsou [v *Satyrikonu*; DČ] nakresleni jediným tahem, jak se rozvalují kolem stolu a vedou nechutné opilecké rozprávky, [...] obrácení přitom tlamou k Trimalchionovi, který si čistí zuby, nabízí společnosti nočníky [...]“. Dodejme, že román *Naruby* vycházel v druhé polovině devadesátých let v *Moderní revue* v překladu Arnošta Procházky.



nepoutají pozornost. Je pak na čtenáři, aby zapojil do interpretace celý homoerotický kontext *Satyrikonu*, tedy i to, co v těchto mottech přímo není řečeno.<sup>55</sup>

Stejný postup maskování zvolil Karásek v případě motto z Platonova *Faidra*: hlavní význam zůstává utajen, neboť je skryt za citát v řečtině vytržený z kontextu a působící takřka surrealistickým dojmem.<sup>56</sup> V případě Platonova *Faidra* se navíc jedná o velmi zřetelný signál pro čtenáře, neboť tento dialog (spolu s Platonovým *Symposiem*) patří mezi kanonická díla homosexuální literatury a v evropské kultuře je dobře znám jako idealizace a apologie homosexuální lásky. V tomto smyslu bývá také intertextově využíván, např. ve *Smrti v Benátkách* Thomase Manna (*Der Tod in Venedig*, 1912).<sup>57</sup>

Také v jiných mottech sbírky *Sexus necans* je implicitně přítomna homosexuální tematika, i když jiným způsobem. Karásek se v nich hlásí k autorům pronásledovaným pro svou sexuální orientaci (vstupní motto je z básně lorda Alfreda Douglase, intimního přítele Oscara Wildea)<sup>58</sup> nebo k těm, které stihl stejný osud konfiskace díla (Baudelairova báseň *Les femmes damnées* [Prokleté ženy] s tématem lesbické lásky<sup>59</sup> jako motto ke Karáskově básni *Vyhnancům lásky*, uzavírající sbírku *Sexus necans*). Také zde můžeme pozorovat rafinované maskování: jméno Lorda Douglase je použito místo mnohem známějšího Wildea; z Baudelaira zase Karásek vybírá neškodný citát, který na sebe neupozorňuje, stejně jako tomu bylo v případě Petronia. Významotvorný je až jeho kontext – a to buď kontext pretextu, nebo okolnosti autorova života. Tak např. ze samotného motto „Descendez descendez lamentables victimes / Descendez le chemin de l'enfer éternel! [...]“<sup>60</sup> není v žádném případě patrné, že Baudelairova báseň je dialogem dvou žen po milostném aktu. A stejně tak nelze vyčíst homoerotické téma z Karáskovy básně *Vyhnancům lásky*, pokud nezapojíme do její interpretace celý kontext Baudelairovy básně v mottu; o neúspěšném čtení máme ostatně svědectví v recenzi F. V. Krejčího.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Např. citátu „Qualis nox fuit illa...“ (*Satyricon* 79) předchází v pretextu útěk trojice hrdinů z hostiny u Trimalchiona a příchod do hostince; během noci se pak Ascylos zmocní vypravěčova milence Gitona (PETRONIUS 1971, 79).

<sup>56</sup> Zdánlivě nesrozumitelný Karáskův citát začíná (v překladu) slovy „A na konci života vycházejí z těla [sice neopeření, ale] hnání pudem nabyt křídel, takže si odnášejí nemalou odměnu za své erotické šílenství [...]“ (KARÁSEK 1995, 181; překlad E. Stehlíkové). Tento citát je součástí slavné Sokratovy řeči o lásce mezi muži. U Platona pokračuje takto: „Tyto tak bohaté a tak božské dary ti dá, hochu, přátelství milovníkovo [...]“ (*Faidros* 37/PLATON 1958, 38).

<sup>57</sup> Viz také *CLASSICAL TRADITION* 2010, 453 (heslo Homosexuality).

<sup>58</sup> Tím Karásek odkazuje k soudnímu procesu roku 1895, v němž byl Wilde odsouzen za sodomii k dvěma letům nucených prací.

<sup>59</sup> Tato Baudelairova báseň byla mezi šesti básněmi *Květů zla*, které byly cenzurou roku 1857 zakázány a které byly příčinou procesu s Baudelairem za urážku veřejné morálky.

<sup>60</sup> „Sestupte, sestupte, nebohé oběti, / sestupte cestou do věčného pekla!“ (přel. DČ).

<sup>61</sup> Krejčí považoval tuto báseň za projev „sacerdotálního idealismu“ a v tomto smyslu ji také četl: „Kdo jsou ti jeho „Martyrové lásky“? Jsou to duše ulétlé z těl, které rozsápalo dravé pohlaví, či jsou to ti asketi, kteří zardousili v sobě pohlaví [...] – jsou to tedy oběti lásky, či vítězové nad ní? Těžko říci – v těchto sférách se to nejprotivnější sebe dotýká a splývá navzájem do sebe“ (KREJČÍ F. V. 1897/1898, 230).

Také ostatní odkazy k antice svědčí o rafinovanosti Karáskovy intertextové strategie a o tom, že svého čtenáře nepodceňuje. Vlastní jména, rozptýlená v obou Karáskových sbírkách (Sokrates, Alkibiades, Kritobulos aj.) fungují jako aluze na další řecké texty (Xenofontovo a Platonovo *Symposion*), v nichž je homoerotické téma nějakým způsobem traktováno. O aluzi v *Sodomě* na vojenský oddíl Thébských, složený z homosexuálních párů, jsme se již zmínili. Za pozornost také stojí fakt, že většina antických děl, z nichž Karásek cituje, nebyla v jeho době do češtiny přeložena<sup>62</sup> a nebyla ani součástí gymnaziálního vzdělání.<sup>63</sup> Můžeme tedy předpokládat, že nebyla v obecném povědomí. Lze z toho vyvodit Karáskovu nezávislost na školní četbě a naopak jeho zakotvenost v jiném, především dekadentním literárním diskurzu a kánonu. Tato skutečnost samozřejmě také přispívá k aristokratickému a esoterickému rázu Karáskovy antiky a jeho sbírek z devadesátých let obecně.

Jak tvrdí Lishaugen, Karáskova tematizace homosexuality byla ve své době a často i v pozdější sekundární literatuře nazírána jako součást dekadentní autostylizace, která byla charakteristická svým překračováním tabu (LISHAUGEN 2003). Můžeme považovat za jisté, že Karáskovy básně poskytovaly na konci 19. století a poskytují dodnes dvojí možnost čtení: čtení pro zasvěceného čtenáře a pro toho, jehož horizont očekávání je nasměrován na dekadentní poetiku; podle LISHAUGENA (2003, 67) bylo zasvěcených čtenářů vždy dostatek. Domníváme se však, že funkci hlavních signálů pro zasvěcené čtenáře plní právě motta a intertextové vztahy.

Karáskovy odkazy k antice, spočívající s prací s konkrétními antickými literárními texty v mottech a aluzích, nemá, pokud víme, v české literatuře kolem přelomu století obdoby. Později bude František Hrubín používat podobným způsobem motta z Ovidia (zvláště ve svých básnických skladbách *Romance pro křídlovku* a *Proměna*), přičemž původní kontext motta bude také hrát významnou funkci při interpretaci jeho básně.<sup>64</sup>

Tento formální postup však Karásek v pozdějších vydáních *Sodomy* opustí, motta zde ztratí svou interpretační hodnotu – použijeme-li Homoláčovy termíny – a zůstane jim pouze velmi slabá hodnota identifikační.<sup>65</sup> Obecně můžeme říci, že další vydání této sbírky ztratila svou provokativnost a zároveň novost pohledu na antiku. Do vydání *Sodomy* z roku 1905 převedl Karásek i některé básně ze *Sexu necans* a sbírku zcela nově kompozičně uspořádal (vznikly dva oddíly, *Priapeia* a *Sexus necans*). Všechna motta z těla sbírky zmizela, ponecháno bylo pouze jako vstupní motto Baudelairovo „Hypocrite

<sup>62</sup> Z Petronia byla přeložena část nazvaná *Hostina u Trimalchiona* až v roce 1908, Platonův *Faidros* byl přeložen ještě později (1912). Pouze *Symposion* existovalo v českém překladu už roku 1872.

<sup>63</sup> Z Platona se četla (v oktávě) zvláště *Obrana Sokratova* a dále dialogy *Kriton*, *Euthyfron* a *Laches* (viz kapitolu I.2). Výběr těchto dialogů z raného Platonova období a zvláště *Obrany* naznačuje, že četba měla žákům poskytovat především morální vzory.

<sup>64</sup> Viz o nich HOMOLÁČ 1996, 75-80.

<sup>65</sup> O zmíněných termínech viz HOMOLÁČ 1996, 74-75.

lecteur, – mon semblable, – / mon frère!“,<sup>66</sup> Karáskem už poněkud vyčerpané. Implicitní autorský komentář v mottech se tak přesunul do předmluvy sbírky.

Kromě toho si v tomto vydání můžeme povšimnout na úrovni lexikální nahrazování expresivních výrazů obecnějšími a krotšími. Co se týká Karáskova verše, pak místo veršového novátorství z devadesátých let, kdy volný verš a absence rýmu evokovaly antická metra (ČERVENKA 2001, 34), se Karásek vrací přesným metrickým veršem a rýmem k lumírovské formální virtuozitě (ČERVENKA 1991, 74). Antika se tak přesouvá z roviny výrazové (verš, metrum, intertextové odkazy) do roviny obsahové. V adventinském vydání z roku 1921 jsou posuny směrem k nezavadnosti a čtenářské atraktivnosti ještě výraznější.<sup>67</sup>

### Dekadentní syntéza Řecka a Říma

V sekundární literatuře se někdy tvrdí, že Karásek na rozdíl od Vrchlického přenesl pozornost od ideálního Řecka k úpadkovému Římu (např. PUTNA 2011a, 125). To však není zcela přesné, neboť Řím ani jeho konkrétní realie tu přímo zmiňovány nejsou. Na zasazení básní do období císařského Říma můžeme usuzovat pouze na základě letmých a blíže nespecifikovaných zmínek o triumfu, lupanaru či o příchodu barbarů. Kromě toho lze převážnou většinu básní lokalizovat spíše do uzavřených prostor „komnat“ či „ložnic“, čímž je spíše posilován dojem absence historického času nebo jakéhosi zastavení času. Ve skutečnosti zde Řecko, Řím a starověk obecně (spolu s mytickou Sodomou a Babellem) splývá v jeden neurčitý a neohrazený časoprostor, přičemž řecko-římský svět je díky odkazům relativně nejkonkrétnější.

Pomocí mott však Karásek propojuje svět řeckých symposií se světem římské trimalchionovské hostiny: např. v básni *Symposion*, která je uvedena mottem z Petronia, se setkáváme s účastníky Platonova *Symposia* Sokratem, Faidrem, Agathonem aj. Karásek však hostiny Platonovy a Trimalchionovy slučuje i tím, že řecké symposion karikuje a postavy popisuje s ironickým nadhledem (Agathon zívá, Alkibiades chrápe, Sokrates žvatlá senilní fráze v básni *Hnus poznání*) – jako by se díval na Platonovy symposiasty Trimalchionovýma očima.

Příznačná pro Karáskův nejasně zobrazený a rozostřený antický svět jsou také použítá jména řeckých a římských bohů ve sbírce *Sexus necans*: Vedle sebe zde nalezneme různé pravopisné podoby (Eros, Phoebus i Venuše), přičemž Eros je podoba řecká, Phoebus latinizovaná a Venuše zcela počestěná. To, co u Vrchlického působilo dojemem nedbalosti, je u Karáskova zřejmý záměr – podobně jako směšuje Sodomu, Řím a

<sup>66</sup> „Pokrytecký čtenáři, – má podobo, – / můj bratře!“ (překlad J. Karáskova). Toto motto Karásek použil v prvních vydáních *Sodomy* i *Sexu necans* (viz KARÁSEK 1995, 65 a 153).

<sup>67</sup> Motta jsou zde v českém překladu, přibýly básně s „neškodnými“ antickými náměty aj. Srovnání Karáskových sbírek s jejich pozdějšími vydáními by si zasloužilo větší pozornosti ve zvláštní studii.

Řecko, respektive řecká symposia, nerozlišuje ani řeckou, latinskou a moderní podobu antických jmen.

Vidíme tedy, jak odlišný obraz antiky Karásek vybudoval ve srovnání s antikou Vrchlického. V tomto svébytném světě dekadentní antiky, propojené rafinovanými intertextovými vazbami, není místo pro mytologii ani pro historii, ale charakterizuje ho státnost a absence historického času. Kromě toho zde splývá podoba Řecka a Říma a jejich pojetí se u Karáska neliší: oba světy jsou charakterizovány stejnými motivy opilosti, sexuální rozjařenosti a dionýského opojení na jedné straně a přesycením, nudou a pocitem marnosti na straně druhé. Oba světy také ohrožuje vpád barbarů a oba spojuje stejnopohlavní láska. Tato antika slouží Karáskovi do značné míry jako maska, s níž může o homosexuální lásce beztrestně hovořit alespoň ve srozumitelných náznacích.

### III.3 Macharův Řím antický versus papežský

Josef Svatopluk Machar vstupuje do české literatury jako rozhněvaný mladý muž, bouřící se proti pokrytecké měšťácké morálce a kritizující dobový politický marasmus, sociální nespravedlnost i postavení ženy ve společnosti. Na rozdíl od Karáskova aristokratického postoje úniku od skutečnosti a pohrdání současnými problémy byl Machar zastáncem společenské angažovanosti umělce a aktivně se účastnil českého veřejného života. Lze u něj tedy předpokládat i jiný postoj k antice než u předchozích dvou básníků – bude to zvláště v prvních letech nového století antika angažovaná a bojovná.

Na rozdíl od Vrchlického a Karáska je Macharova antika poměrně dobře zpracována v sekundární literatuře (STIEBITZ 1934a, PEŠAT 1959, STEHLÍKOVÁ 1978, NOVÁKOVÁ 1980<sup>68</sup>). Tato kapitola tedy bude stručnější a nebudeme v ní opakovat známá fakta; Machara však z dobové recepce antiky nemůžeme vynechat pro jeho velký vliv na široké čtenářstvo.<sup>69</sup> Kromě toho nelze opomenout polemiku, kterou vyvolal jeho *Řím* a která hraje klíčovou roli pro tehdejší uvažování o smyslu antického dědictví a o významu antiky pro moderní společnost.

#### Od „plesnivé“ antiky k radosti a jasu

Macharova básnická i publicistická činnost v počáteční fázi jeho tvorby (v devadesátých letech) se vyznačuje útočným společensko-kritickým postojem, ironií a sarkasmem. Terčem jeho výsměchu se přitom stává i antika, jak jsme viděli v úvodních kapitolách této práce v případě básně *Naši Thermopylští* a *Antická kráska* (viz kapitolu I.1; v Textové příloze 2 a 3). V Sonetu o antice a vlasech (ve sbírce *Letní sonety*, 1891) antiku přirovnává ke starému herbáři pokrytému plísní a prolezlému červy (MACHAR 1891, 21). V tomto případě ovšem nesměřuje jeho kousavá ironie ani tak proti antice samotné, jako spíše proti středoškolské výuce klasických jazyků založené na bezduchem filologickém drilu, kterou si Machar musel v mládí projít a na kterou později s odporem vzpomíná (viz známou pasáž z jeho vzpomínek, kterou jsme citovali v úvodu ke kapitole *Antika ve škole*). Také v *Konfesích literáta* čteme báseň Homérovi z doby Macharových gymnaziálních studií, v níž se odráží utrpení mladého člověka z hodin strávených nad nezáživným textem a v které se opakuje motiv plísně, tentokrát pocházející z hrobu:

<sup>68</sup> Dále můžeme jmenovat VRAJOVOU 2007. K raným, nekriticky nadšeným ohlasům patří spisovatel MARTÍNEK ([1909]) a klasický filolog SCHENK (1914).

<sup>69</sup> Srov. STIEBITZ (1934a, 209): „Není nadsázkou říci, že všichni klasičtí filologové nevykonali u nás pro zpopularizování antiky tolik, kolik Machar dvěma svými antickými sbírkami básní, statemi a polemikami o antice a činností přednáškovou.“

„Bud' sbohem, starče! Jak mě trýznívali  
 ti bozi, reci, řeči zdlouhavé!  
 Jak aspoň duchem utíkal jsem v dáli  
 od každé tvojí scény krvavé! [...]

Co ty chceš tady? Proč svou lednou rukou  
 jsi sáhl na květ naší mladosti?  
 Proč do srdcí, jež bujně žitím tlukou,  
 jsi vsypal plíseň hrobní hořkosti?“ (MACHAR 1984, 201-202)

Macharův postoj se však postupně začíná měnit, neboť jeho obdiv k nietzscheovskému silné individualitě nachází v průběhu devadesátých let svůj ideál právě v antice. V básni Nero ze sbírky nazvané *1893-1896* (1897)<sup>70</sup> pojímá tuto historickou postavu záměrně v rozporu s historicko-moralistickou tradicí, ba cíleně a provokativně se vůči této tradici vymezuje. Svou oslavu císaře Nerona konfrontuje se školským a moralizujícím výkladem katechetů a „ctnostných pedagogů“, který „děti buržoá [...] / dále papouškují s prostotou všech hlupců“ (MACHAR 1897, 106; cit. upraven). Jeho císař Nero je dekadentní dandy a zneuznaný umělec uprostřed „profánní luzy“, který trpí nízkostí svého okolí a který se může umělecky realizovat pouze tehdy, když nechá zapálit Řím. Básnický subjekt ho oslovuje jako spřízněnou duši a pojímá ho jako hrdou osobnost převyšující svou dobu:

„[...] praděde Baudelairův, dekadente  
 umdlené doby, jež tvou byla klecí,  
 jak upoutaný kondor v tlumu dětí  
 nepohneš hlavou, nepotřešeš křídlem.

Profánní luza! Stín tvůj dnes jí zhrdá,  
 jak zhrdals ty jí v květu svojí síly,  
 nervósní duše, otrávená spleenem,  
 vždy žízňivá a stále přesycená“ (MACHAR 1897, 107).

Báseň Nero vyrůstá z ideového zázemí evropské dekadence a můžeme zde pozorovat stejné hodnotové převrácení toho, co měšťák či „ctnostný pedagog“ považuje za zvrhlé a

<sup>70</sup> Za svého života Machar své sbírky neustále opravoval, básně v nich přeskupoval a prováděl i textové změny. Proto zde pracujeme se sbírkou nazvanou *1893-1896*, která vyšla roku 1897 a kterou Machar později zrušil a básně z ní přesunul do různých sbírek, ty antické do druhého vydání *Golgary* (1904). V případě ostatních sbírek pracujeme vždy s prvním vydáním sbírek.

nemorální. Zároveň zde nalezneme typicky dekadentní topoi umdlenosti, spleenu a pohrdání lůzou, jak jsme se s nimi setkali v předchozí kapitole. Touto básní byl ostatně nadšen F. X. Šalda (ve své recenzi nazvané *Moderní poezie historická*, 1896), který ji považuje za hlubokou psychologickou analýzu dekadence a srovnává ji s Verlainovou básní *Langueur*.<sup>71</sup> Podobné vypjatě individualistické pojetí Nerona a apologii „prokletého“ císaře najdeme v Neumannově básni *Ave Nero* (*Satanova sláva mezi námi*; 1897) či později v Breiského Eseji o Neronovi (*Triumf zla*; 1910).

V básni Julian Apostata z téže sbírky se poprvé u Machara objevuje antiteze antika versus křesťanství: mrtvý císař Julian je apostrofován, aby vstal z hrobu a ujal se znovu své vlády, neboť vítězství Galilejského je minulostí, jeho vyznavači se rozutekli a jeho učení ovládla ziskuchtivá církev, lidé už nevěří v Boha a neuspokojuje je učení Krista, který „podal lidstvu jen askezi a mdlobu odříkání“ (MACHAR 1897, 104). Dodejme k tomu, že později byly báseň Nero i Julian Apostata přesunuty do 2. vydání sbírky *Golgata* (1904). Zde je báseň Julian Apostata umístěna na závěr, a tvoří tak pointu a autorský výklad celé sbírky.

Kompoziční význam postavy Krista na jedné straně a Juliana na druhé zdůrazňuje v tomto vydání i obálka od Františka Kupky (viz *Obrazová příloha 11*), který je autorem obálek i dalších Macharových sbírek. Kupka byl Macharovým přítelem a jeho vizuální interpretace mimořádně souzní s Macharovým ideovým záměrem. Ilustrace na přední straně obálky zobrazuje ukřižovaného Krista ze vstupní básně oddílu Na Golgatě spolu se Satanem s obrovskými netopýřními křídly – ten mu v básni líčí krvavou budoucnost jeho náboženství. Jestliže knihu výtvarně uvozuje postava poraženého Krista, pak konečné výtvarné vyznění jí dává postava vítězného pohanského císaře Juliana na zadní straně obálky. Zatímco v případě Krista dominují u Kupky tmavé, pochmurné barvy (hnědá, černá a temně oranžová), u Juliana obraz zcela ovládly jejich světlejší, sytější a jásavější odstíny (červená, šedá a žlutá). Julian v triumfujícím postoji na žlutém pozadí, zašlapávající kříž do země, je přímým ohlasem Macharových veršů:

„Pruh zlatý věští nové žhavé slunce.  
To, o němž snil Jsi. K čemu je nám boha?  
Vstaň, starý řetěz padá z duší našich –  
Ty zvítězil jsi!“ (MACHAR 1904a, 225)

Podobný výklad, který staví do kontrastu pohanskou radost ze života a temné křesťanství, nalezneme u Machara, vrátíme-li se od druhého vydání *Golgaty* o několik let

<sup>71</sup> „[...] řekněte, znáte-li hlubší psychologické analýzy dekadence? Znáte-li náladovější, dušemalebnější básně, která by tolik poznání kulturnědějinného spojila s tolika umění, s tolika poezií? Jediný sonet Verlainův, *Langueur* [...], může se srovnávat s básní Macharovou“ (ŠALDA 1950, 113).

zpět, k básni *Portrét mé hostitelky* ze sbírky *Výlet na Krym* (1900). V ní se ještě odráží záliba dekadentů v době císařského Říma, přičemž padne i Petroniovo jméno.<sup>72</sup> Období 1. století však není pro Machara jen dobou úpadkového Říma čekajícího na vpád barbarů jako pro dekadenty, nýbrž především dobou zápasu dvou náboženství a dvou přístupů k životu:

„A tehdy válčil právě v krutém boji  
o vládu duší bohů zástup smavý  
s tím Galilejským, který přísný, tmavý  
bral lidstvu radost, jas a všecko štěstí,  
dal rozkoš muk mu, snění o bolesti  
a k posile své křížované tělo [...]“ (MACHAR 1900, 67).

V tomto citátu se v kondenzované podobě objevují základní stereotypy, které budou později u Machara spojované s antikou a křesťanstvím, zde navíc zdůrazněné významotvorným rýmem „smavý – tmavý“. Ke slunci a světlu jakožto hlavnímu toposu antiky přistupuje jako antiteze tma, k radosti bolest a muka. V méně vyhrocené formě jsme se s nimi setkali v poezii Vrchlického, o stereotypu antického slunce jsme se zmiňovali v kapitole I.1.4 *Obrazy ideální antiky*. Protiklad dvou světů, v němž antika znamená plný život na této zemi a křesťanství naproti tomu nepřirozenou askezi, se v následující Macharově tvorbě vyhrotí a stane se základem jeho osobité filozofie dějin. Machar se tak ze sarkastického ironika ušklíbajícího se nad starou plísní stane vyznavačem antiky a jeho kritický duch se soustředí na boj proti křesťanství a klerikalismu.

### **Helénské slunce a křesťanský jed**

Tato Macharova koncepce dějin se naplno uplatnila v jeho básnickém cyklu *Svědómím věků*, v němž chtěl po vzoru Hugovy *Legendy věků* (*La Légende des siècles*) a Vrchlického *Zlomků epopoje* zachytit duchovní dějiny lidstva od počátků po současnost. Základem tohoto cyklu jsou dvě Macharovy básnické sbírky z roku 1906: *V záři helénského slunce* a *Jed z Judey*, které už svým názvem naznačují předem hotový soud. Antika je v nich prezentována jako vrchol lidských dějin a je charakterizována světlem a sluncem,<sup>73</sup> kdežto křesťanství je pojato jako jed, který otrávil antickou harmonii a radost z pozemského štěstí a jehož vinou lidstvo potlačilo přirozenost.

<sup>72</sup> Báseň je jakýmsi soupisem metempsychóz hostitelky (budoucí Kramářovy manželky), přičemž v podobě Římanky „čtla Ovida či verše Catullovy, / neb Petroniův svižný román nový“ (MACHAR 1900, 65).

<sup>73</sup> Vhodnost názvu byla reflektována brzy po vydání sbírky, srov. SCHENK (1914, 13): „*V záři helénského slunce* je knihou velikosti a jasu antiky (básník nemohl voliti pro ni názvu případnějšího).“



Obálky obou sbírek tentokrát pojal Kupka odlišně (viz Obrazová příloha 12). U sbírky *V záři helénského slunce* se zřekl symbolické interpretace a nechává staré Helény promlouvat jakoby samy za sebe: v barvách a stylu odkazujících na řecké vázové malby archaického období zde vidíme ozbrojeného hrdinu pod ochranou bohyně Athény spolu s tradičními motivy řecké vázové malby: meandry, úponky a apotropaickým motivem.<sup>74</sup> Volba archaického stylu spolu s jeho známými atributy má jistě evokovat autentičnost a starobylost řecké kultury. Oproti tomu obálka k *Jedu z Judey* zobrazuje zcela moderními výtvarnými prostředky symbolický prostor, v němž průvod postav přechází ze světla do temnoty – vyjadřuje tak základní ideu sbírky.<sup>75</sup>

Sbírka *V záři helénského slunce* podává v chronologickém sledu obrazy ze života a historie Řecka a Říma až po konec římské republiky, *Jed z Judey* pokračuje obdobím císařství, počátky nového náboženství až po konec pohanství a konečné vítězství křesťanských císařů. V jednotlivých básních Machar vytváří fiktivní psychologické portréty antických lidí, které tak svým myšlením vypovídají o své době. Jsou to buď známé osobnosti, státníci a umělci, nebo smyšlené a anonymní postavy. Machar je nechává vypovídat o jejich životě nebo o historických událostech, jichž byly svědkem, formou řeči, monologu, dialogu, dopisu nebo vnitřního monologu, a jen občas do tohoto světa vstupuje jako komentátor z odstupu své doby<sup>76</sup> – např. v básni Carnuntum (*Jed z Judey*) je toto dříve římské město<sup>77</sup> viděno očima pozorovatele z počátku 20. století a poetikou zřícenin, což dodává celé sbírce perspektivu marnosti a nostalgie uplynulého času.

Tím věrohodněji a sugestivněji pak působí hlasy z tohoto vzdáleného světa, přičemž Machar sofistikovaně a různými prostředky buduje dojem autentičnosti až dokumentárnosti (např. překladem skutečného náhrobního nápisu). K efektu autentičnosti přispívá i nerýmovaný jamb a přízvuchné ekvivalenty antických veršových rozměrů (zvláště nápodoba hexametru a lyrických meter).<sup>78</sup> Většinou Machar dává – alespoň zdánlivě – slovo jeho obyvatelům: tak např. umírající Aischylos koncipuje svůj náhrobní nápis a větší důležitost než svým tragédiím přikládá své účasti v bitvě u Marathonu; Caesar hovoří k manželce Calpurnii ráno o březnových idách a projevuje tak statečnost vzhledem k budoucímu osudu; voják z Caesarovy legie slibuje pomstu jeho vrahům; anonymní filozof ironicky komentuje postoj křesťanů umírajících v cirku; císař

<sup>74</sup> Za pomoc při dekódování této Kupkovy obálky děkuji prof. Janu Bažantovi.

<sup>75</sup> To opět velmi dobře souzní s tím, co o sbírce říká SCHENK (1914, 14), totiž že je „knihou soumraku a mdloby, knihou o pádu antiky“.

<sup>76</sup> Zdeňka Nováková tyto dvě různé perspektivy nazývá implicitní a explicitní stylizací (NOVÁKOVÁ 1980).

<sup>77</sup> Carnuntum (dnes Petronell-Carnuntum) je bývalý tábor římských legií, později významné město v Horní Panonii. Nachází se na Dunaji mezi dnešní Vídní a Bratislavou.

<sup>78</sup> Srov. ČERVENKA 1991, 129.

Marcus Aurelius rekapituluje svůj život apod.<sup>79</sup> Ke zdání objektivnosti přispívá i to, že Machar ze svého obrazu antiky vynechal celý obvyklý poetický aparát antické mytologie a soustředil se na „historické“ postavy ze „skutečného“ života.

Na první pohled se tedy zdá, že zde chce Machar představit způsob myšlení typického řeckého a římského občana. Tento neobvyklý způsob pojetí historie, snaha podívat se na ni jakoby očima psychologa a sledovat tak historickou mentalitu, byl některými recenzenty přijat s nadšením.<sup>80</sup> Také ve stati Vojtěcha Martíneka je dobře patrné, že podlehl Macharově básnické sugesci. Martínek konstatuje a oceňuje, že Machar si na rozdíl od Vrchlického všímá skutečných antických lidí, přičemž „ti lidé antičtí jsou obdoba nás“ (MARTÍNEK [1909], 9), a uzavírá, že „antiku nám [Machar] takřka přiblížil a učinil teplejší“ (tamt., 17). Jiní recenzenti (Otakar Theer, Arne Novák a Arnošt Procházka) se však nenechali sugestivními výpověďmi ošálit, a upozorňovali na iluzornost této uměle vytvořené objektivity, na její vykonstruovanost a na úskalí jednotvárnosti; titíž autoři pak také poukazují na Macharův jednostranný výklad antiky a křesťanství.<sup>81</sup> Pronikavá je také poznámka Arnošta Procházky, který přisuzuje velkou roli v této sugesci antice samotné: „[Machar] ví, jakým oparem našich touh jest opředena nádhera a velikost antiky, že střízlivou narážku, chudý úlomek rádi, ochotně si dobudujeme v celou a tragickou stavbu – a hřeší na to“ (PROCHÁZKA 1912, 57). Pro nás je Procházkův postřeh důležitý z toho důvodu, že dokazuje existenci a životaschopnost antického ideálu ještě na začátku 20. století.

Machar si musel být samozřejmě velmi dobře vědom toho, že touto formou fingovaných „výpovědí“ antických lidí a „svědků“ dějinných událostí s historií manipuluje, a plně této možnosti využíval pro svůj záměr vyzdvihnout pohanskou antiku na úkor křesťanství. Svůdnost jeho sugescie je dobře vidět např. v těchto dvou básních: *Imperator Augustus Flavius Claudius Julianus* a *Zelené oči* ze sbírky *Jed z Judey* (viz Textová příloha 14 a 15).

V první z nich podává skutečnost očima císaře Juliana, křesťany zvaného *Apostaty*, který se v dopise svému příteli svěřuje se svými sny, myšlenkami a obavami, přičemž čtenář musí obdivovat jeho moudrost, velkorysost a lásku k životu. Je-li u Machara motiv slunce jakýmsi radostným zástupným symbolem pro celou antiku a její domnělé radosti ze života, pak poslední pohanský císař Julianus je pro něj ztělesněním

<sup>79</sup> Viz básně *Umírající Aischylos*, *Idibus Martiis* a *Jeden z desáté legie (V záři helénské slunce)*, báseň *Ad bestias!* a *Večer Marka Aurelia ve Vindoboně (Jed z Judey)*.

<sup>80</sup> Oklamat se nechali zvláště recenzenti *Lumíru* a *Zlaté Prahy*: Macharovy sbírky jsou pak považovány za plod pilného studia a četby (BRTNICKÝ 1907, 234), přičemž Machar podal „obsáhlý materiál historicko-kulturní“ a „vykombinoval si duševní náladu lidí v době prvních začátků křesťanství“ (SKÁCELÍK 1907; cit. upraven).

<sup>81</sup> Např. NOVÁK A. (1907, 499) zmiňuje „Macharův fanatický radikalismus proticírkevní a protikřesťanský“, Procházka upozorňuje, že „antika zde může být jenom ukazatelem, velkolepým ukazatelem, ničím nad to však. A cesta, kterou naznačuje, vede žel! neodvratně přes křesťanství, ne mimo ně“ (PROCHÁZKA 1912, 55). Viz také THEER 1907.

všech pozitivních vlastností antického člověka (jistě mu přišlo vhod, že historický císař Julianus byl vyznavačem a propagátorem solárního božstva<sup>82</sup>):

„Sladko žítí!  
A chtěl bych sladkost tohoto žití dáti  
celému světu. Helie můj velký,  
dát radost lidstvu, jak cítí stromy,  
prameny, keře, trávy, ptactvo vzduchu  
i němý kámen po truchlivé zimě!“ (MACHAR 1906a, 179)

V druhé básni je naproti tomu skutečnost nahlížena očima jeho ideového protivníka, anonymního křesťanského vojáka, který vyloupil pohanský chrám a který svou omezenost, fanatismus a chamtivost prozrazuje už způsobem, jakým hovoří. V jeho líčení můžeme navíc spatřit stejné nebo podobné scény, které v předchozí básni líčil Julianus – např. císařova modlitba k Heliovi výše může být nepřátelskýma křesťanskýma očima viděna takto:

„Při silnici, jež vede k Efesu,  
tenkrát stával vavřínový háj,  
a v háji chrámek modly Helia,  
kteroužto modlu Julian zvlášť ctil,  
a o svátcích – neb jak my světíme  
památné doby z žití Beránka,  
tak pohani též měli svátky své –  
šel s velkým průvodem v háj Julian  
a modloslužbu směšnou prováděl,  
jak divadlo by hrál, a toť se ví,  
dobyčče zabil, na oltář je klad  
a bláznivou tu oběť zapálil“ (MACHAR 1906a, 208).

Příznačné pro Macharovu strategii je také křesťanovo podání Julianovy smrti, která se neshoduje s jejím líčením v předchozí básni. Zatímco v básni *Imperator...* referuje o císařově smrti, kterou zavinila „bludná střela“, prefekt vzbuzující dojem seriózního a loajálního úředníka, v básni *Zelené oči* se záměrně pracuje s jinou verzí. Zde se Julianova smrt přisuzuje ruce a kopí křesťanského vojína, jemuž „anděl Páně ruku ved“. Přitom původcem této informace není očité svědek jako předtím prefekt, ale „sluhové boží

<sup>82</sup> Podle Eliadeho se sám Julianus prohlašoval za mithraistu, ale kult Mithry a Slunce (Sol Invictus) k sobě měly velmi blízko (ELIADE 1996, 286-292).

v našich kostelích“, tedy křesťanská propaganda. Radost mluvčího básně z Julianovy smrti je pak ironickým ohlasem výše citovaného Julianova chvalozpěvu na Slunce:

„Však těžko slovy vymalovat dnes,  
jaká to sláva byla na světě!  
Tisíckrát krásněj slunce zářilo,  
stromoví kvetlo, ptáci zpívali,  
a chrámy páně otřásaly se  
vítězným zpěvem z hrdel křesťanských  
nad zkázou Apostaty pohana“ (MACHAR 1906a, 214).

Pomocí této obratné manipulace Machar dostává čtenáře na svou stranu, tj. na stranu pohanského císaře Juliana. Přispívá k ní i těžkopádný způsob vojákova vyjadřování, včetně mužských zakončení verše oproti ženskému blankversu v básni *Imperator...* Také na lexikální a stylistické rovině se obě „výpovědi“ liší: zatímco Julianův jazyk se vyznačuje složitějšími myšlenkovými konstrukcemi, obraznými pojmenováními a abstrakty (duše, krása, žití, poklid), voják opakuje naučená klišé a používá slova spojená s pověrou a náboženským fanatismem (žádosti těla, osidla pekel, pokušení, modla).

Na závěr si ještě povšimněme motivu barbarů u Machara a toho, jak se jeho pojetí liší od barbarů dekadentních: Zatímco u Karáska byli barbaři životadárnou silou, která po pádu Říma přispěje svou vitalitou ke zrodu nového života, u Machara je jejich hodnocení zcela opačné. Také pro něj jsou barbaři ti, co přijdou po Římanech – avšak v souladu s jeho viděním světa jsou barbaři totožní s křesťany; viz např. Julianovo zvolání ve výše citované básni *Imperator...*: „Helado nesmrtelná, jaký barbar / se z Galileje po tvé šíji sápe?“ (MACHAR 1906a, 185) Ztotožnění křesťanů s barbary je pak zcela čitelné v následující sbírce cyklu *Svědómím věků* věnované středověku, která nese název *Barbaři* (1912). V její vstupní básni, příznačně nazvané *Tma*, Machar opět pracuje s motivy světla a tmy, slunce a stínu, přičemž zde už antické světlo chybí: „Noc leží na všem. A tma její dusí. / Kříž ohromný z ní ramena svá zdvihá / a ta jsou černá, jakoby Smrt sama / své paže rozvírala...“ (MACHAR 1912, 7). Je snadné si přitom vybavit Kupkovu obálku ke sbírce *Jed z Judey*, respektive její pravou část, kam směřuje průvod postav; také zde dominuje černá barva a temnota, pohlcující shrbené postavy.

### **Fejetony o antice a Macharův Řím**

Jestliže Machar ve svých básnických sbírkách vyslovuje svůj soud o antice a křesťanství většinou pouze implicitně skrze mluvčí básní, pak ve své publicistické činnosti z téže doby už mluví sám za sebe. Týká se to jeho fejetonů v *Čase*, shrnutých později do knihy

*Antika a křesťanství* (1919), populárních přednášek, zejména však jeho fejetonů z cesty do Říma,<sup>83</sup> vydaných souborně v roce 1907 pod názvem *Řím*.

Macharovy fejetony o antice z *Času* (vycházely roku 1906) úzce souvisejí s tehdejší polemikou o klasické jazyky na gymnáziích. Machar zde na příkladu vlastních gymnaziálních zkušeností kritizuje jejich středoškolskou výuku (z úvodního fejetonu jsme hojně citovali v kapitole 1.2 o školství) a s mimořádným osobním zápallem prezentuje vlastní, oslavné pojetí antiky jakožto světa protikladného křesťanství, jak je známe z jeho sbírek *V záři helénského slunce* a *Jed z Judey*. Tyto fejetony tak tvoří jakýsi prozaický pendant k oběma sbírkám. Pracuje přitom i se stejnými motivy, případně se stereotypy, které známe odjinud: řeckou antiku charakterizuje slunce, přirozenost a smysl pro krásu („vše leželo jasně pod jasnou září zlatého slunce a modrého nebe“ – MACHAR 1930, 20), Řím se vyznačuje „železnou vládou zákonů“ (tamt., 21), střízlivostí, praktičností a náboženskou tolerancí, zásadní pro Macharovu tezi (tamt., 21-22). Křesťanství však podle Machara zabilo antiku svým jedem<sup>84</sup> a zřídilo „impérium ztročených duší“ (tamt., 22).

Za pozornost zde stojí také Macharovo pojetí Řecka a Říma. Jestliže jsme na začátku této práce poukázali na stereotypně pojímané protikladné hodnocení obou kultur, přičemž se později potvrdilo u Vrchlického a zcela jsme ho postrádali u Karáska, pak Machar nabízí originální řešení této antagonie a smíření obou obvyklých protichůdců. Řecko či Hellas totiž pro něj představuje ženu a Řím muže s jejich odpovídajícími rysy: „Harmonií dvou světů jest antika. Krásy a síly, ženy a muže, Helady a Říma“ (MACHAR 1930, 16). Toto spojení muže-Říma a ženy-Helady dále obrazně rozvíjí takto: „A zatím žil na západě, na poloostrově apeninském, mladý silák, neotesánek, jehož život byl jeden zápas a jedno vítězení. [...] Také se vydal do světa, ale nejen za slávou, i za materiálním prospěchem. [...] A na té cestě našel Heladu, krasavici, jež už dosnila své dívčí luzné sny [...] Vzal si ji... stal se pánem jejím, ale jen proto, aby dal svého siláckého ducha v otroctví její. Bylo to sladké spojení něhy se silou, fantazie s rozumem, muže se ženou“ (tamt., 16-17). Machar touto personifikací nenásilně spojil oba světy sofistikovanou syntézou, navíc nenapadnutelnou, neboť vedenou básnickými prostředky. Je v ní dostatek prostoru pro všechna tradiční pozitiva antiky, ale zároveň umožňuje oba prvky odlišit. Takto definovaná antika mu poskytovala ještě lepší zbraň pro boj s křesťanstvím, než by to svedly obě kultury zvlášť.

Další Macharův soubor fejetonů, *Řím*, je jakýmsi turistickým průvodcem věčným městem a jeho dějinami, přičemž vše je viděno a posuzováno jednostranně, Macharovýma předem zaujatýma očima: antické památky nekriticky velebí a vyzdvihuje,

<sup>83</sup> První cestu do Říma podnikl Machar zřejmě v létě roku 1906; fejetony začaly vycházet v *Času* 21. 10. 1906.

<sup>84</sup> Při té příležitosti se dočítáme, že metaforu jedu Machar převzal od Nietzscheho.

a vše, co souvisí s papežstvím a katolickou církví, naopak s výsměchem napadá a očerňuje. (Na Kupkově obálce Macharovu myšlenku reprezentuje postava hrdého Římana v tóze a před ním se krčícího papeže – viz Obrazová příloha 12.) Zvolená vypravěčská strategie opět dobře odpovídá Macharovu záměru. Adresátem jeho úvah je totiž Ruska Sofie Petrovna, revolucionářka s nejasnou minulostí a záměry, která se k němu prý připojila ve vlaku a nyní ho provází na jeho toulkách Římem. Sofie Petrovna je ideálním posluchačem: jakožto cizinka z odlišné kultury se nechává trpělivě vypravěčem poučovat, nepolemizuje s ním a nad jeho se názory nepohoršuje – ve skutečnosti jí nic nepřipadá dost kacířské. Pomocí této postavy je tedy budován obraz modelového čtenáře.

Jestliže v Macharově poezii pomáhala jeho idejím síla básnické sugesce a domnělá svědectví antických lidí, v případě *Říma* využil k povzbuzení čtenářovy důvěry žánru cestopisu s jeho tendencí k dokumentárnosti a faktografičnosti. Způsob, jakým podává informace, je však opět manipulativní, zaujatý a jednostranně kritický. Machar samozřejmě napadá křesťanství zcela otevřeně: antika byla podle něj věkem harmonicky rozkvetlých osobností, křesťanství provedlo zlomení této osobnosti a „zuniformování duší šedivým rouchem pokání, chudobu ducha, [...] nenávisť slunečního světla“ (MACHAR 1928, 148-149). Jeho opovržení se však projevuje i jinak a nejčastějším způsobem jsou jeho estetické soudy o spatřených památkách. O křesťanských uměleckých dílech, stavbách, ale zvláště sochách málokdy opomene zmínit, že jsou *ošklivé* (tam., 62), *špatné* (tam., 156), *nevkusné* (tam., 112) či prostě *nechutné* (tam., 183),<sup>85</sup> což vždy tvoří obzvláštní kontrast vedle jeho hodnocení antických soch a zbytků staveb: „Nádherný Sofokles je králem papežského paláce, sochy a torza antických bohů, nymf a satyrů oddychují svým nesmrtelným dechem“ (tam., 163). Dalším způsobem manipulace jsou „důkazy“ z historie, na nichž ukazuje zločiny katolické církve a hrabivost, krutost a prostopášnost papežů. Proti papežům jsou pro Machara římscí císaři Nero a Caligula pouhými nemocnými a zatíženými šílenci, jimž historie křivdí (tam., 177). Machar také neváhá historii opravovat a vyvracet „rozšířené lži“ (např. tu o císaři Neronovi jako žháři).

Ve své snaze učinit spravedlnosti zadost a očistit římskou kulturu Machar také vyvrací některé stereotypy, s nimiž jsme se v této práci setkali: o římském úpadku, zhýralosti a zálibě v luxusu, o nahotě a orgiích pohlavního pudu, o otroctví a krutosti gladiátorských zápasů<sup>86</sup> – a to většinou tak, že je relativizuje a srovnává se současností,

<sup>85</sup> Toto hodnocení Machar aplikuje také na příslušníky katolického kléru, s nimiž se v Římě setkává, a které popisuje jako odpudivé osoby, např. chlípného, páchnoucího a škytajícího pátera v katakombách (MACHAR 1928, 150n.), u jiných je zmíněna alespoň jejich tloušťka (tam., 135, 159).

<sup>86</sup> Životní luxus Říma „nebyl tak báječný, jak by se zdálo. [...] Luxus v oděvu je u nás, u papeže, kardinálů, biskupů, prelátů, vojáků, módních dam, giglat, ale nebyl v antice [...]“ (MACHAR 1928,

případně s křesťanskou či papežskou praxí. Ostatním mýtům, které jsme uvedli v kapitole I.1.4, Machar naopak přeje a je jejich nadšeným propagátorem: opěvává antickou přirozenou lásku, z které až křesťanství učinilo neřest (tamt., 72), rozplývá se nad krásou antických soch,<sup>87</sup> velebí volnou a nezlomenou antickou duši (tamt., 107), u trosek římských lázní obdivuje antický vztah k tělesné čistotě a k pěstění těla vůbec.<sup>88</sup>

Macharovo černo-bílé vidění a hodnocení antiky i křesťanství je samozřejmě z dnešního pohledu naivní, propagandisticky vyhocené a postrádá smysl pro dějinný vývoj. Ve své době však silně rezonovalo s tehdejšími antiklerikálními náladami a Macharova kniha našla celou řadu obdivovatelů i mezi politiky; zastával se jí např. Masaryk, který pro účely svého politického programu vyzdvihoval českou reformaci.<sup>89</sup> Zároveň však vyvolala v dobovém tisku silnou kritiku a rozsáhlou polemiku. V té se ozvali v první řadě představitelé katolického kléru, ale i historikové, humanitní vědci a umělci, mezi nimi např. Viktor Dyk a Jiří Karásek ze Lvovic. Tito kritikové poukazují na Macharovu schematičnost (DYK 1908, 88), cílenou manipulaci s fakty a zjednodušující pohled na antiku i křesťanství. Pozastavují se nad způsobem Macharovy argumentace,<sup>90</sup> nad vágně definovaným křesťanstvím<sup>91</sup> i nad Macharovými „objevnými“ fakty o římské kultuře,<sup>92</sup> přičemž Karáskovi vadí zvláště jeho průměrný, šosácký, racionální a umělecky neprocítěný pohled na antiku. Karásek uzavírá svou recenzi těmito slovy: Řím je „snůškou fejetonistických nechutností, bedekrovských suchostí, dětinských meditací [...], nekritických adorací [...] – – – ubohá, tristní, šedivá kniha“ (KARÁSEK 1908, 58).

### **Antika a moderní život aneb Epilog**

Polemika o Macharův *Řím* zahrnula nakonec i diskusi o postavení latiny a řečtiny ve středoškolském vzdělání a v důsledku vedla ke zhodnocení významu antiky pro soudobou českou společnost. Tuto rekapitulaci provedli především historik Josef Šusta (v recenzi Macharova *Říma v Lumíru*) a právník a budoucí sociolog Emanuel Chalupný (ve statích publikovaných v týdeníku *Přehled* a knižně vydaných pod názvem *Antika a*

143). „A orgie pohlavního pudu? Nebyly o nic horší, než jsou orgie kteréhokoli velkoměsta dnes“ (tamt., 144).

<sup>87</sup> „Vy svaté mramory řecké, vy ctihodné bronzy, reliéfy, mozaiky, sarkofágy, nápisy a ornamenty!“ (MACHAR 1928, 142)

<sup>88</sup> „Sana mens in corpore sano, tu větu, kterou naši ubozí primáni s brejlemi na očích, s prsoma vpadlýma a ohnutou páteří, překládají s přezíravou povznešeností, měli antičtí lidé opravdivě v krvi...“ (tamt., 141).

<sup>89</sup> Masaryk dává Řím do kontextu českých národních snah a je pro něj jedním z projevů „duchovního kvašení v Čechách“ (MASARYK 1908, 1): „Jak my Čechové proti klerikalismu cítíme [...], vyřkl letos Machar svým *Římem*. Macharův *Řím* je naše české Credo“ (tamt., 2).

<sup>90</sup> „[...] jak máme jako důvod proti křesťanství přijímati, že nějaký mnich ‚smrdí hůř než starý pes‘, a podobné nechutnosti? Čekáme polemiku, byť sebezaujatější [...]“ (KARÁSEK 1908, 56-57).

<sup>91</sup> „Čtete slovo křesťanství velice zhusta [...]. Jed z Judey pojme všecko. [...] Je to židovství, a toho autor dobře nechápe; je to křesťanství, a toho chápe ještě méně dobře“ (DYK 1908, 87).

<sup>92</sup> Macharův náhled na otroctví a postavení ženy v antice vyvrací DYK (1908, 87).

*moderní život*, 1908). Oba uvedli na pravou míru Macharův idealizovaný obraz antiky a vyslovili přesvědčení o nutnosti přehodnotit její postavení v moderním světě.

Domníváme se, že diskuse o Macharově *Římě*, spojená s polemikou o klasické jazyky na gymnáziích, znamenala zlom v recepci antiky v českých zemích. Tehdy byly otevřeně formulovány některé základní stereotypy, které při recepci a reflexi antiky až dosud fungovaly, jak jsme v této práci viděli, a které se v Macharově vyhoceném podání najednou staly zřetelně viditelnými. Šustovy a Chalupného argumenty o Macharově *Římu*, v nichž se projevuje kritický duch moderní generace, se netýkají jen tohoto autora, ale jsou natolik obecné, že je lze vztáhnout na nekritický vztah k antice i u jiných autorů v naší práci a po celé námi sledované období. Dovolíme si proto jejich myšlenek využít jako svého druhu vyústění, pointu či epilog, k němuž se náš výklad snažil směřovat. Neváháme přitom dát oběma autorům dostatek prostoru a necháme je pokud možno mluvit samy za sebe. Jejich ironický, jízlivý a rozhorlený tón je totiž také součástí recepce antiky, té recepce, která objevila směšnost jejího adorování a nově s sebou přinesla kritický přístup k překonaným mýtům 19. století.

Šusta i Chalupný v první řadě upozorňují na to, že Machar přijel do Říma s předem utvořeným názorem: „mohl chodit Římem se zavřeným očima a byl by napsal Řím stejně; nenašel tam nic nežli fikce, které si tam s sebou přinesl už z Vídně“ (CHALUPNÝ [1908], 24). Tyto fikce, nebo podle Chalupného „sugesce“ (tamt., 22), jsou ony obecně rozšířené ideální představy o antice a domněnky o antické dokonalosti. Šusta tyto představy připisuje humanistické gymnaziální výchově, která „v hlavách zanechala nejasnou, ale líbivou směsici bílých tóg a zlatých síní, lesklého mramoru a ušlechtilého gesta. Co po tomto zlatém věku lidstva následovalo, bylo jen polobarbarské živoření [...]“ (ŠUSTA 1908, 101). Také Chalupný viní „naše skvostné střední školy“ (CHALUPNÝ [1908], 22), a to z protěžování antiky na úkor jiných kultur. Přeceňování antiky obecně pak Chalupný vysvětluje běžně praktikovanou generalizací výjimečných případů: „Přeceňující úsudky o antice jsou iluze snadno pochopitelné. Divák spatří Apollona Belvederského, jest uchvácen a zpívá hymnu na antickou epochu. [...] Má za to, že božsky dokonalí Heléni tvořili jen samá díla této hodnoty, že celá Helada byla jediné muzeum. Nedosti na tom: on myslí, že tato stylizovaná socha je skutečnost, že totiž takoví ‚bohové‘ opravdu kdysi chodili po Řecku, že tam byla samá krása, krasocit, že tam nic nedělali než jedli ambrozii a pili nektar, skandovali Homéra a chodili s hetérami“ (tamt., 24).

Chalupný se také zabývá rozšířeným mýtem pojímajícím helénský jas, teplo a radost ze života „jako protivu pochmurné, pověrečné křesťanské pasivnosti“ (tamt., 36). Toto rozšířené mínění a víru v helénský jas přirovnává k víře v pravost Rukopisů nebo k dětské víře ve zlaté prasátko (tamt., 37). Upozorňuje přitom na jeho kořeny a umělou konstrukci u Goetha a Schillera, pro něž takto idealizovaná antika byla „omylem,



přenášejícím subjektivní přání v minulost“ (tamt., 40; cit. upraven), pouhou estetickou fikcí a „luznou iluzí“ (tamt., 41). Šusta se domnívá (a více přitom akcentuje onen protináboženský aspekt celé představy), že nepřímou nese vinu Nietzsche, když „si promítl do zamilované oblasti odborných, filologických studií onen nový ideál lidského bytí, bytí čistě pozemského [...]“ (ŠUSTA 1908, 102). Oba pak tyto mylné představy, iluze a fikce vyvracejí (především ideu o antickém jasu a radosti) poukazem na hluboký řecký pesimismus – netuší přitom, že sami zakládají další zjednodušený obraz antiky. Oba se odvolávají na soudobé autority (Šusta na Jacoba Burckhardta, Chalupný na Václava Nebeského) i na antické autory samotné (Chalupný na Diona Chrysostoma, Herodota, Marka Aurelia aj.). Oba také protestují proti zjednodušené opozici antiky a křesťanství a jejich vztah vysvětlují naopak příbuzností a přímou návazností (CHALUPNÝ [1908], 48-55; ŠUSTA 1908, 106).

Konečně je antika pro Šustu i Chalupného uzavřenou historickou epochou – a „co je mrtvo, nepovstane již“ (CHALUPNÝ [1908], 59). Chalupný uzavírá diskusi o významu antiky pro současnost těmito slovy: „Renesance antiky, pokud ji kdo pojímal jako všeobecnou recepci kultury antické, byla velikým poblouzením sociologickým a nutně zůstala sterilní. Jako nelze štěpovat jablonoň rybízem, tak nelze vzít jakýkoli kulturní útvar a vnutit jej vcelku organismu druhému. [...] Životní princip a světový názor antický jest odklizen jednou provždy. Zmizely jeho podklady antropologické, hospodářské, politické, náboženské, i zašel sám. Všechny pokusy vzkřísit jej uvázly v neplodnosti, zůstaly literárními fikcemi – Olymp je pro nás pouhým slovem, metaforou“ (CHALUPNÝ [1908], 58-59). Podle Šusty je klasický svět „vzpomínkou na cizí, vyhaslou dobu“ (ŠUSTA 1908, 162). Šusta upozorňuje na nebezpečí přeceňování jeho hodnot zejména ve školství: „vidíme, jak onen veliký mrtvý novému životu se mstí a do jeho rozběhů studenou rukou sahá“ (tamt.). Na Macharově knize je podle něj škodlivé a nebezpečné právě to „nadšení pro antiku, které stlačuje všechen následující život dějinný na nízký stupeň polokultury“ (tamt., 163). A svou stat' uzavírá slovy: „To vášnivé přeceňování jejího významu v dějinách [...] je zatěžkáváním balvanu, který nás již tolik studí a tlačí“ (tamt.). – Upozorňujeme zde na opakující se motivy cizosti, chladu, tíhy a dokonce „mrtvolnosti“, smrti a zániku, které mluví samy za sebe a které tak nápadně kontrastují se zanícenými chvalozpěvy na antiku v prvních kapitolách této práce.

## Závěr

Na předchozích stranách jsme viděli, kolik různorodého materiálu ke studiu recepcce antiky poskytuje období mezi léty 1880 a 1910. Antika se objevuje v mnoha sférách tehdejšího kulturního života, v různých žánrech a formách. Oslnění helénským sluncem bylo tedy fenoménem celospolečenským, navíc velmi silně podporovaným institucionálně (gymnázium, Národní divadlo, Sokol). Navzdory bohatství materiálu, který jsme ani zdaleka nevyčerpali, nás však mohla překvapit malá rozmanitost a jistá jednotvárnost projevů recepcce antiky: mohli jsme vidět, že se většinou jedná o nekritickou adoraci a přejímání tradovaných mýtů, majících původ v německém novohumanismu a v myšlenkách Winckelmannových.

Ukázalo se to u polarizovaného obrazu antiky, kdy v případě Řecka přežívá mýtus o dokonalosti, kráse a ušlechtilosti a takřka představa zlatého věku lidstva, zatímco vše negativní je přesunuto na Řím, který tento obraz vyvažuje svou úpadkovostí a krutostí. Setkali jsme se s tím také u dobově nadužívaných toposů zářícího helénského slunce, temně modrého nebe, dokonalé bílé sochy či „přirozenosti“ antického člověka. Viděli jsme, že i v literatuře jsou tyto obrazy jako základní rysy antiky využívány hojně: nebylo takřka stereotypu, abychom jej nemohli doložit citátem z Vrchlického. Sofistikovaněji je pak použil pro svůj účel Machar, který proti záři helénského slunce postavil křesťanskou tmou či tmářství. Na tradování mýtů o antice se však podílelo i gymnázium, které celým generacím studentů předávalo sumu zavedených, neměnných obrazů a cenzurovaných, morálně nezávadných vzorů založených na antické literatuře nebo historii. V dobové fascinaci antikou je tedy více zděděného, přejatého a automatického než originálního a nově uchopeného.

Zároveň se v mnoha případech projevila a potvrdila ona prestiž antiky, přílišná úcta a její nedotknutelnost, kterou jsme zmiňovali v Úvodu této práce. Prestiž byla určujícím faktorem u mytologizujících analogií s thermopylskou bitvou. Podobně využívá výsadního postavení antiky Vrchlický ve své „reprezentační“ poezii, v níž do značné míry antika slouží jako efektní výzdoba. Totéž činí koneckonců i Machar, když ve svých sbírkách *V záři helénského slunce* a *Jed z Judey* vytváří sugestivní „výpovědi“ a fiktivní svědectví antických lidí – jak si povšiml recenzent sbírek Arnošt Procházka, Machar „ví, jakým oparem našich touh jest opředena nádhera a velikost antiky [...] – a hřeší na to“ (PROCHÁZKA 1912, 57). Stejně tak v případě překládání z antické literatury se nedotknutelnost antiky projevila dlouholetým lpěním na časomíře, a to až do doby, kdy se z ní stal v původní tvorbě přežitek. Strach z odborníků pak vedl k tomu, že antika byla málokdy předmětem překladatelských výbojů a experimentů; antická literatura

v překladu se tak stěží mohla stát součástí živého literárního dědictví. Totéž se pak analogicky dělo v gymnaziální výuce: zde jsme mohli pozorovat nehybnost a strnulost latinského a řeckého školního kánonu; ostatně i snahy reformátorů změnit gymnaziální výuku ve prospěch jiných předmětů (moderních jazyků a exaktních oborů) si vyžádaly více než půl století zápasů.

Obecně tedy můžeme říci, že antika či její recepce nebyla ve sledovaném období součástí progresivních proudů a tendencí ve společnosti a kultuře. Hlavní příčinou byla právě její prestiž a nedotknutelnost, přičemž se projevovala silná snaha uchovat tento status quo. Důsledkem tohoto postavení antiky byla tedy konzervativnost, petrifikovanost jejího obrazu a nepřístupnost inovacím. Tyto naše závěry tak zpochybňují východiska některých v Úvodu zmíněných prací o vlivu antiky a antické tradici: studie o antické inspiraci či vlivu na jednoho autora mohou být značně zkreslené bez zapojení kontextu, tj. bez sledování recepce v obecném diskurzu – viděli jsme například u Vrchlického, jak často šlo o pasivní, takřka nevědomé přejímání existujících stereotypů a klišé.

V dobových textech jsme si však mohli povšimnout i jiných výpovědí než jen obdivných, neboť v této době se zároveň tu a tam ozývají názory proti antice a její nekritické adoraci. Poprvé jsme to mohli zaznamenat v článku Otakara Hostinského Slovo o krasovědě, v němž Hostinský upozorňuje na protěžování antického umění před uměním ostatních starověkých kultur, běžné v dobové estetice, a vyvrací některé zakořeněné náhledy na „veličenstvo helénského génia“ (HOSTINSKÝ 1974, 60). Za projev znevažování významu antiky můžeme považovat i výroky a argumenty odpůrců klasického vzdělání v průběhu druhé poloviny 19. století. Výrazným, i když stále ještě nesmělým názorem byla Šaldova poznámka u příležitosti hodnocení Králova překladu Sofoklovy *Elektry*. Tehdy Šalda zjistil, že „při vši harmonické dokonalosti a jednotnosti je přece dnes harmonie ta pro nás mrtvě klidná. Ano, antické sochy, krásné, úměrné, vyrovnané – ale při tom všem přece jen mrtvé, neživé tváře, mrtvé kamenné oči“ (ŠALDA 1897, 304). Antická krása oproti kráse moderní je pro Šaldu „chladná, tuhá a těžká“ (tamt.; cit. upraven). Tento typ diskurzu však pro nás vyvrcholil rozhodným vystoupením Emanuela Chalupného a Josefa Šusty proti Macharově schematickému pojetí antiky a zároveň proti převaze klasického vzdělání na gymnáziu. Pro Chalupného je antika mrtvou historickou epochou a helénský jas je fikcí. Šusta pak upozornil na zhoubné přeceňování antiky ve školství, kde „onen veliký mrtvý novému životu se mstí a do jeho rozběhů studenou rukou sahá“ (ŠUSTA 1908, 162).

Mezi tyto výpovědi, které zpochybňují význam antiky či přímo upozorňují na jeho přeceňování, bychom však měli zahrnout i recenze Vrchlického antických her, které ho

chválí pro přiblížení antického mýtu či historie obecnstvu: „Antika jest nám cizí, [...] nerozehřejeme se“ (LIER 1882, 288), „Co je mi po všem starověku [...]? Je mi to všecko ukrutně vzdáleno“ (KUFFNER 1900b, 96), avšak díky Vrchlického zpracování je antický hrdina „naším bratrem“ (K. 1901, 179), mezi héróy „jsme jako doma“ (LIER, tamt.), protože „u našeho básníka ty antické sochy sestoupily ze svých podstavců“ (α 1891a, 360). Všechny tyto citáty můžeme interpretovat nejen jako uznání Vrchlického uměleckých zásluh, ale také jako přiznání pocitu cizosti, nesrozumitelnosti a neživosti samotné antiky. – Mimochodem si povšimněme, jak jsou u mnoha zmiňovaných citátů využívány metafory chladu (antika diváky nerozehřeje; je chladná; jako studená ruka mrtvého) či mrtvolnosti (mrtvé, neživé tváře; onen veliký mrtvý), které se tak vhodně doplňují s obrazy antického slunce, tepla a záře. Také častokrát použitý topos sochy, ač s obráceným hodnocením (Šaldovy mrtvé antické sochy aj.), vypovídá o ustáleném slovníku a způsobu myšlení. Stejně tak se můžeme tázat, jestli i „mrtvý klid“ u Šaldy není podvědomou ozvěnou Winckelmannovy „klidné velikosti.“

Zdá se tedy, že v tomto období vedle sebe paralelně existují protikladné diskurzy o antice, jeden nadšený a „oslněný“, druhý kritický; ono oslnění v sobě zároveň zahrnuje dočasné oslepení a neschopnost kritického pohledu. Mohli jsme zhruba sledovat, jak probíhalo odpoutávání se od antiky, a že očividně souviselo s příchodem kritického myšlení Moderny a jejím bořením mýtů (srov. Chalupného přirovnání obecně rozšířené víry v helénský jas k víře v pravost Rukopisů; CHALUPNÝ [1908], 37), zatímco ostatní vyjádření se projevovala spíše implicitně a mezi řádky. Nabízí se však otázka, jestli nekritické přebírání vyprázdněných stereotypů, neustále se opakující fráze o antice, odvozenost, malá kreativita a neschopnost nového pohledu nejsou stejným výrazem nezájmu a lhostejnosti vůči antice jako ony odvážné proklamace Moderny. Domníváme se tedy, že se i v tomto období potvrdilo, co vyslovil Jirátko o českém klasicismu a Macura o národním obrození (viz Úvod); antika nebyla pro českou kulturu úrodným polem, na kterém vznikala významná díla a rodily se převratné myšlenky, nýbrž spíše nástrojem k pozvednutí vlastní prestiže a k vyslovení jiných, aktuálních problémů. Její odmítnutí pak mohlo být jedním z mnoha stimulů, které přispěly k formování moderního kritického myšlení.

Můžeme se také tázat, zda u nás pro recepci antiky nechybělo publikum. Viděli jsme, že napodobení stylu řecké tragédie ve Vrchlického dramatech se až na výjimky neseťkalo s náležitou odezvou, ale spíše jen s povšechnou chválou pomocí ustálených kliše. Podobně v případech, kdy autor do textu zabudoval sofistikované odkazy k antice (Vrchlického *Hippodamie*, případně i Karáskovy sbírky, ačkoli o jejich recepci nemáme bohužel mnoho svědectví), nebyly tyto intertextové vazby až na výjimky odhaleny.

Naproti tomu Machar, který pojal své horování pro antiku dosti přímočaře a navíc hrál na strunu dobového antiklerikalismu, se dočkal společenského uznání a současně kritiky. Na základě jeho děl pak došlo k veřejné diskusi a dokonce i k reflexi a zhodnocení významu antiky pro současnost. Znamená to, že čeští čtenáři a diváci nebyli na složitější hru s antikou náležitě vybaveni? Nebo bylo na vině středoškolské vzdělání, které v nich umrtvilo veškerý zájem?

Jak naše závěry korelují s povahou recepce u námi sledovaných básníků (Vrchlického, Karáska a Machara), už jsme částečně ukázali. Na tomto místě můžeme o nich vyslovit některá další zobecnění na základě toho, jak jsme jejich tvorbu nahlédli z perspektivy recepce antiky. U Vrchlického jsme především zdůraznili mnohotvárnost a reprezentativní funkci jeho poezie. Mnohotvárnost spatřujeme i v jeho způsobu zpracování antických témat: na jedné straně jeho dílo působí jako hotová zásobárna antických klišé, na straně druhé zde nalezneme originální díla, která antiku nově interpretují (možnost Fibichova spoluautorství v případě textu *Hippodamie* přitom zůstává otevřená). Zapomenout bychom neměli ani na Vrchlického zásluhy na poli překladatelském: i když početně přeložil jen nemnoho antických básní, jsou tyto překlady přelomové opuštěním časomíry a použitím rýmu. Karáskova antika se pak jeví jako naprosto subjektivní, objevná a nezávislá na dobovém diskurzu o antice – svým způsobem je však závislá na diskurzu dekadentním. Nakolik byla tato antika pouhou maskou pro homoerotická témata či nástrojem stylizace dekadentní výlučnosti, by příslušelo posoudit spíše odborníkům na dekadenci a Karáska samotného. U Machara bylo zajímavé sledovat obrat od provokativního výsměchu antice k jejímu uctívání: viděli jsme, že Machar v této nové poloze propagátora antiky důsledně exploatoval nejrozšířenější stereotypy o antice, zvláště ten o helénském slunci a zdravém pohanství antického člověka, a použil je pro svůj boj s křesťanstvím; to vrhá na jeho vyhlášenou kritičnost a pokrokovost poněkud jiné světlo.

Otevřené však u těchto autorů zůstávají další otázky, které by si zasloužily zevrubnějšího studia: u Vrchlického se nabízí prozkoumat souvislosti s antickými náměty v evropské parnasistní poezii, kterou dobře znal a překládal; u Karáska pak proměnu obrazu antiky v dalších vydáních *Sodomy* a v jeho pozdějších sbírkách. U Machara by bylo užitečné sledovat nemalý ohlas jeho popularizační činnosti a přednášek o antice na běžné čtenářstvo; ty mohly ovlivnit obecné myšlení podobně jako třeba Sokol.

Další bádání v této oblasti by si ostatně zasloužila i jiná témata, která jsme do naší práce nemohli zahrnout, tj. ostatní autoři a dobové texty, které se nějak vztahují k antice (jejich částečný výčet jsme nastínili v Úvodu). Vhodným materiálem pro komparativní studium jsou také literární mýty, např. dekadenty oblíbená postava císaře Nerona

(setkali jsme se s ním u Machara). V každém případě se zde otevírá mnoho dalších otázek a problémů, které budou vždy nějakým způsobem odrážet vztah české kultury k tradici na jedné straně a k modernismu na straně druhé, k tomu, co je její nedílnou součástí, a co je jiné či cizí.

Přirozeně se také nabízí rozšíření studia recepce antiky do 20. století až k dnešní době: bylo by zajímavé pokusit se odpovědět na otázku, zda prestižní postavení antiky v nějaké podobě stále přežívá, nebo se přetavilo do něčeho, co má znaky kýče – neboť kýč a snaha po prestiži jsou spojené nádoby (viz ECO 2006, 90 a 111). Stejně tak by bylo přínosné sledovat, jak dochází k proměně obrazu antiky s odlivem klasického gymnaziálního vzdělání, zato s rostoucím vlivem kinematografie či internetu. Možná by se ukázalo, že některé mýty o antice sice zanikly, ale že místo nich vznikly nové a že některé jsou nesmrtelné.

## Ediční poznámka

V pravopise antických vlastních jmen se řídíme publikací Jiřiny Hůrkové *Antická jména: Jak je číst a skloňovat* (HŮRKOVÁ 2005), která nabízí uspokojivé řešení v obtížné problematice psaní, skloňování a výslovnosti antických jmen. Antická vlastní jména a slova od nich odvozená tedy píšeme bez délky (např. Apollon, Kirke, Sokrates, Euripides), s výjimkou jmen, která v češtině zdomácněla (např. Dionýsos, Homér, Trója, Arkádie). Toto pravidlo nerespektujeme pouze v citátech z poezie; v těchto několika málo případech označení kvantity ponecháváme, abychom nenarušili rytmus básně, a vždy tak činíme v Textové příloze.

Co se týká odkazů na antické autory a citátů z nich, používáme české překlady, pokud jsou k dispozici; u odkazů však používáme také klasickofilologický úzus, aby byly citáty snadno dohledatelné i v originále (odkazujeme-li tedy např. na verše Pindarova 1. *Olympijského zpěvu*, píšeme: *Olympioníkais* I, 86-88/PINDAROS 2002, 19-21). Naopak upouštíme od zavedeného úzu uvádět názvy řeckých děl ve standardizované podobě latinské nebo zkratkou, nýbrž dáváme přednost názvu v jazyce originálu stejně jako v případě jiných cizojazyčných děl. Název díla v originále neuvádíme, pokud se neliší od českého překladu, tj. zejména v případě vlastních jmen (např. Sofoklova *Elektra*).

Obecně v citátech rušíme zdůraznění částí textu autorem, pokud pro náš účel nejsou relevantní. Citáty jsou vždy vytrženy z kontextu a tato zdůraznění působí rušivě zejména u autorů, kteří jich nadužívali (např. Tyrš, Spengler).

U identifikace šifer v případě recenzí se řídíme *Lexikonem české literatury* (LČL 1995-2008). Podle podoby v *Lexikonu* se řídíme i v případě kolísajících a neustálených podob názvů literárních děl a časopisů.

V Seznamu použité literatury (oddíl a) *Prameny české*) považujeme za primární prameny všechny texty pocházející ze sledovaného období, tedy i dobové odborné studie. Do sekundární literatury pak řadíme všechny pozdější publikace, přestože některé z nich používáme jako prameny. Sem jsme pak zařadili (pod jménem editora) i novodobá vydání korespondence. Tak např. monografii Eduarda Alberta o Vrchlickém (ALBERT 1893) řadíme do primární literatury, ale Putnův článek *My poslední Římané* (PUTNA 1993) či korespondenci Vrchlického (PRAŽÁK 1955) do sekundární. Jsme si vědomi toho, že toto řešení není zcela konzistentní; je však relativně přehledné.

V případě názvů slovníků, příruček a encyklopedií (předposlední oddíl Seznamu použité literatury) používáme zavedené zkratky (*OSN* místo *Ottův slovník naučný*) nebo je zavádíme (*DML* místo *Dictionnaire des mythes littéraires*). Pouze jednoslovné a dvouslovné názvy ponecháváme v plném znění (*Encyklopedie antiky*).

## Publikované části disertace

Následující části disertační práce byly nebo budou v upravené podobě publikovány v odborném tisku:

- kapitoly I.1.2 Řekové versus Římané a I.1.3 Řekové a Čechové:  
Čadková, Daniela. Ušlechtilé Řecko versus úpadkový Řím: Několik poznámek k jednomu stereotypu. In: Čechvala, Jakub, Poláčková, Eliška (eds.). *Ve stínu hellénského slunce. Obrazy antiky v moderní české kultuře*. Praha: Filosofia (v tisku).
- kapitola I.3 Antika v překladu:  
Čadková, Daniela. Cesta antické literatury za českým čtenářem v překladech 2. poloviny 19. století. In: Silagiová, Zuzana, Šedinová, Hana, Kitzler, Petr (eds.). *Pulchritudo et sapientia: Ad honorem Pavel Spunar*. Praha: Kabinet pro klasická studia FLÚ AVČR 2008, s. 375-391.
- kapitola II.1 Vrchlického antické komedie a tragédie:  
Čadková, Daniela. Antické hry Jaroslava Vrchlického a jejich dobová recepce. In: *Listy filologické* 136, 2013, č. 1-2, s. 189-219.
- kapitola II.2 Trilogie *Hippodamie*:  
Čadková, Daniela. Vrchlického *Hippodamie* a její dobová recepce. In: *Listy filologické* 136, 2013, 3-4, s. 415-441.
- část III. Literatura:  
Čadková, Daniela. Classical Antiquity in Czech Literature Between the National Revival and the Avant-Garde. In: Martirosova Torlone, Zara, LaCourse Munteanu, Dana, and Dorota Dutsch (eds.). *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*. Hoboken: Wiley Blackwell (v tisku).



# Seznam použité literatury

## PRIMÁRNÍ LITERATURA

### a) Prameny české

α [Anežka Schulzová?]

(1890a) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 48, s. 576.

(1890b) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 15, s. 180, č. 16, s. 191-192.

(1891a) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Smír Tantalův*]. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 30, s. 358-360.

(1891b) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Smrt Hippodamie*]. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 52, s. 623-624, 9, 1892, č. 1, s. 10.

-a.

(1883) [Ref. J. Vrchlický: *V sudu Diogenově*]. In: *Divadelní listy* 4, 1883, č. 2, s. 14.

a.

(1896) Neue Bühnen-Dichtungen von Jaroslav Vrchlický I. [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Politik* 12. 11. 1896.

ALBERT, Eduard

(1893) *Jaroslav Vrchlický: příprava k budoucím studiím jeho lyriky a epiky*. [Praha]: vlast. nákladem.

ANONYM

(1890a) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Čas* 4, 1890, č. 47, s. 745-746.

(1890b) Národní divadlo v Praze [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Čas* 4, 1890, č. 15, s. 234-236.

(1890c) [ref. S. Čech: *Václav Živsa*; V. Veverka: překlady; J. Vrchlický: překlad Carducciho]. In: *Čas* 4, 1890, č. 41, s. 650.

(1891a) Z Národního divadla v Praze [ref. J. Vrchlický: *Smír Tantalův*]. In: *Čas* 5, 1891, č. 25, s. 395-396.

(1891b) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Smrt Hippodamie*]. In: *Čas* 5, 1891, č. 49, s. 782.

(1891c) Z kanceláře Národního divadla. In: *Národní listy* 5. 6. 1891 (Příloha).

BARTOŠ, F. [František] a kol.

(1895) *Malá slovesnost, kterou za knihu učebnou a čítací pro vyšší třídy škol středních sestavili F. Bartoš, F. Bílý a Leander Čech*. 5. přeprac. vyd. Brno: Karl Winiker.

BEZRUČ, Petr

(1903) *Slezské číslo*. Praha: nákladem Času.

BORECKÝ, Jaromír

(1906). *Jaroslav Vrchlický: pokus o studium jeho díla*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.

BREISKÝ, Arthur

(1970) *Triumf zla*. Hradec Králové: Kruh.

BRTNICKÝ, Ladislav

(1882) Antické zastaveníčko: motiv z Ovidia. In: *Květy* 4, 1882, č. 2, s. 328-330.

(1907) [Ref. J. S. Machar: *V záři helénského slunce*]. In: *Lumír* 1907, č. 5, s. 234-236.

CUMPFE, Karel

([1890]) *Kulturní obrázky ze starého Říma*. Praha: F. Kytka.

(1895) *Kulturní obrázky ze starého Řecka*. Praha: F. Kytka.

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

(1884) *Čítanka pro druhou třídu škol středních*. Nové vydání upravil Josef Wenzel. 8. vyd. Praha: F. Tempský.

Di.ro.

(1882) [Ref. J. Vrchlický: *Smrt Odyssea*]. In: *Ruch* 4, 1882, č. 13, s. 206-207, č. 14, 222-224.

(1883) [Ref. J. Vrchlický: *V sudu Diogenově*]. In: *Ruch* 5, 1883, č. 5, s. 78-79.

DURDÍK, Josef

(1881a) *Poetika jakožto Estetika umění básnického* I. Praha: Kober.

(1881b) O některých vadách nynějšího vkusu. In: *Světobzor* 9, 1881, č. 37, s. 439-441, č. 38, s. 453-455, č. 39, s. 463-466, č. 40, s. 477-479.

DURDÍK, Petr

(1882) Návštěva u vznešené Římanky za císaře Augusta. Kulturní obrázek. In: *Světobzor* 16, 1882, č. 9, s. 99-101, č. 10, s. 111-113, č. 11, s. 123-126, č. 12, s. 135-136, č. 13, s. 147-150.

DYK, Viktor

(1908) Feuilleton [ref. J. S. Machar: *Řím*]. In: *Lumír* 36, 1908, č. 2, s. 86-88.

ERBEN, Josef

(1865) *Počátkově zeměpisu (s částečným užitím Kozenova zeměpisu) pro gymnázia, reálné a průmyslové školy česko-slovanské*. Olomouc: E. Hözl.

FLEKÁČEK, Josef

(1890) Z národního [sic] divadla [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Vlast'* 6, 1890, č. 7, s. 549.

FOERSTER, Josef Bohuslav

(1891) Hudba [ref. J. Vrchlický: *Smír Tantalův*]. In: *Národní listy* 4. 6. 1891.

(1951) [Ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: Rektorys, Artuš (ed.). *Zdeněk Fibich: sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. I. Praha: Orbis, s. 133-139.

FRIČ, Josef Václav

(1882) [podepsáno J. V. F.] Z divadel [ref. J. Vrchlický: *Smrt Odyssea*]. In: *Divadelní listy* 3, 1882, č. 24, s. 194-195.

FRÍDA, Bedřich

(1885) [podepsáno B. F.] Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Julian Apostata*]. In: *Zlatá Praha* 2, 1885, č. 18, s. 243-244, č. 19, s. 259-260.

GUTH-JARCOVSKÝ, Jiří Stanislav

(1893) [podepsáno Guth, Jiří Dr.] Mrtvá královna Mediterraneje. In: *Lumír* 21, 1893, č. 9, s. 101-103, č. 10, s. 116-118, č. 11, s. 124-126.

(1999) *Společenský slabikář*. Praha: Marie Klátiková.

H.

(1901) Divadlo [ref. J. Vrchlický: *V uchu Dionysiově*]. In: *Lumír* 29, 1901, č. 15, s. 184.

HAKL, Bohumil

(1885) Mínění naše o J. Vrchlického „Julianu Apostatovi“. In: *Vlast'* 1, 1885, č. 12, s. 758-760.

HÁLEK, Vítězslav

(1907) Pamětní desky na domech; Sofoklova „Antigona“ [původně in: *Národní noviny* 7. 5. 1867]. In: TÝŽ. *Sebrané spisy IV*. Praha: B. Kočí, s. 626-627.

HAŠEK, Jaroslav

(1960) *O dětech a zvířátkách*. K vydání připravili Zdena Ančík, Milan Jankovič a Břetislav Štorek. Praha: SNKLHU. Spisy Jaroslava Haška, sv. 7.

HOSTINSKÝ, Otakar

(1879) Proti některým předsudkům o umění starověkém. In: *Květy* 1, 1879, s. 197-205 a 263-269.

(1882) České divadlo [ref. J. Vrchlický: *Smrt Odyssea*]. In: *Národní listy* 22, 11. 6. 1882.

(1885) O melodramatu. In: *Lumír* 13, 1885, č. 4, s. 55-57, č. 5, s. 71-74.

(1909) *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Komorní hudební závod M. Urbánka 1909.

(1974) *Studie a kritiky*. Uspořádal Dalibor Holub, Hana Hrzalová a Ludmila Lantová. Praha: Československý spisovatel.

HRUBÝ, Timothej

(1894) *Anthologie z básníků římských*. Praha: Bursík a Kohout.

(1899) *Výbor z literatury řecké a římské v českých překladech pro české reálky*. Vídeň: C. K. školní knihosklad.

(1906) *Timotheje Hrubého Výbor z literatury řecké a římské v českých překladech pro české reálky*. 5., místy poopravené vydání upravil Otmar Vaňorný. Praha: v císařském královském školním knihoskladě.

CHALUPNÝ, Emanuel

([1908]) *Antika a moderní život*. Praha: vlast. nákladem.

CHVÁLA, Emanuel

(1951) [Ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy a Smír Tantalův*]. In: Rektorys, Artuš (ed.). *Zdeněk Fibich: sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. I. Praha: Orbis, s. 131-133 a 141-143.

IBL, Čeněk

(1890) Antické látky v novověkém dramate vůbec a českém zvláště. In: *Literární listy* 11, 1890, č. 11, s. 187-189, č. 12, s. 303-304, č. 13, s. 220-221, č. 14, s. 240-241, č. 15, s. 256-257, č. 16, s. 272-274, č. 17 a 18, s. 287-290, č. 19, s. 319-320, č. 20, s. 337-339.

J.

(1896) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Čas* 10, 1896, č. 47, s. 742-744.

JANDÁSEK, L. (ed.)

(1934) *Vzpomínky na dr. Mir.[oslava] Tyrše 1884-1934*. Praha: Československá obec sokolská.

JELÍNEK, Hanuš (ed.)

(1913) *Padesát let Umělecké besedy 1863-1913*. Praha: Umělecká beseda.

JENSEN, Alfred

(1906) *Jaroslav Vrchlický: literární studie*. Ze švédštiny přeložil Arnošt Kraus. Praha: J. Otto.

JIREČEK, Josef

(1875) *Čítanka pro první třídu nižšího gymnasia*. 6. vyd. Praha: [s.n.].

JUNGMANN, Josef

(1948) O klasičnosti literatury a důležitosti její. In: *Boj o obrození národa. Výbor z díla Josefa Jungmanna*. Uspořádal Felix Vodička. Praha: Kosek.

K.

(1901) Divadlo [ref. J. Vrchlický: *V uchu Dionysiově*]. In: *Zvon* 1, 1901, č. 15, s. 179.

KARÁSEK, Jiří ze Lvovic

(1908) [Ref. ] J. S. Machar: *Řím*. In: *Moderní revue* 15, 1908, č. 1, s. 54-58.

(1909) Z antické literatury [ref. o Peroutkově překladu *Myšlenek císaře Marca Aurelia*]. In: *Moderní revue* 16, 1909, č. 3, s. 163-164.

(1927) Jaroslav Vrchlický. In: TÝŽ. *Tvůrcové a epigoni: kritické studie*. Praha: Aventinum.

(1994) *Vzpomínky*. Vybrali, uspořádali, k vydání připravili Gabriela Dupačová a Aleš Zach. Praha: Thyrsus.

(1995) *Básně z konce století: Zazděná okna; Sodoma; Kniha aristokratická; Sexus necans*. Edičně připravili Gabriela Dupačová a Aleš Zach. Praha: Thyrsus.

KNITTL, Karel

(1890) [Ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Světobzor* 24, 1890, č. 16, s. 191.

KOLLÁR, Jan

(2014) *Slávy dcera: báseň lyricko-epická v pěti zpěvích*. Komentář [Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie] napsal Martin C. Putna. Praha: Academia.

KRÁL, Josef

(1924) *O prosodii české I.: Historický vývoj české prosodie*. Vydal Jan Jakubec. Praha: Česká akademie věd a umění.

(1938) *O prosodii české II.: O přízvučném napodobení starověkých rozměrů časoměrných*. Vydal Bohumil Ryba. Praha: Česká akademie věd a umění.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška

(1878) [Ref.] Máj. Almanach 1878. In: *Osvěta* 8, 1878, sv. 2, s. 952-956.

(1879) O Hálkovi slovo včas. In: *Osvěta* 9, 1879, s. 582-591.

KREJČÍ, František Václav

(1897) [podepsáno Kj.] [Ref. J. Karásek: *Sexus necans*]. In: *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální* 7, 1897, č. 4, s. 228-230.

(1913) *Jaroslav Vrchlický*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes.

(1989) *Konec století: výbor z pamětí*. Uspořádal Bohumil Svozil. Praha: Československý spisovatel.

KRONBAUER, Rudolf Jaroslav

(1896) [podepsáno -r.] [Ref.] J. Vrchlický: *Epponina*. In: *Hlas národa* 14. 11. 1896.

KUFFNER, Jozef

(1885) [podepsáno š.] Divadlo [ref. J. Vrchlický: *Julian Apostata*]. In: *Národní listy* 25, 13. 4, 16. 4 a 21. 4. 1885.

(1890) [podepsáno š.] Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Národní listy* 30, 9. 10. 1890.

(1891a) [podepsáno š.] Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *Smír Tantalův*]. In: *Národní listy* 4. 6. 1891.

(1891b) [podepsáno š.] Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *Smrt Hippodamie*]. In: *Národní listy* 31, 10. 11. 1891.

(1896) [podepsáno š.] Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Národní listy* 36, 14. 11. 1896.

(1900a) [podepsáno š.] Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *V uchu Dionysiově*]. In: *Národní listy* 40, 29. 12. 1900.

(1900b) *Zákony hlediště* [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: TÝŽ. *Scéna za scénou: volné listy z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898: psal š.* Praha: Otto, s. 94-99.

KVAPIL, František

(1885) [podepsáno F. K.] Činohra [ref. J. Vrchlický: *Julian Apostata*]. In: *Ruch* 7, 1885, č. 12, s. 200.

KVAPIL, Jaroslav

(1897a) [podepsáno J. K.] *Feuilleton divadelní* [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Zlatá Praha* 14, 1897, č. 2, s. 24.

(1897b) [nepodepsáno] [Ref. J. Karásek: *Sexus necans*]. In: *Zlatá Praha* 15, 1897, č. 2, s. 22.

(1946) *O čem vím: sto kapitol o dějích a lidech z mého života I*. Praha: V. Tomsa.

LACINA, Josef

(1899) *Obecná kronika čili Vypravování o národech vzdělaných od dob nejstarších až po naše časy*. I. Starý věk. Praha: E. Beaufort.

LADECKÝ, Jan

(1887) [podepsáno J. Lý] Národní divadlo [ref. J. Vrchlický: *Pomsta Catullova*]. In: *Česká Thalia* 1, 1887, č. 9, s. 142-143.

(1890a) [podepsáno J. Lý] Národní divadlo [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 29, s. 337.

(1890b) [podepsáno J. Lý] Národní divadlo [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 7, s. 79-80.

(1891a) [podepsáno J. Lý] Národní divadlo v Praze [ref. J. Vrchlický: *Smír Tantalův*]. In: *Česká Thalia* 5, 1891, č. 17, s. 200-201.

(1891b) [podepsáno J. Lý] Národní divadlo v Praze [ref. J. Vrchlický: *Smrt Hippodamie*]. In: *Česká Thalia* 5, 1891, č. 32, s. 369-370.

LEFLER, Václav

(1894) [Ref.] *Julian Apostata*. Rozbor 1. jednání tragedie o pěti jednáních dramatického díla Jaroslava Vrchlického. In: *Vlast* 10, 1894, č. 6, s. 552-554.

LIER, Jan

(1882) [podepsáno J. L.] Drama [ref. J. Vrchlický: *Smrt Odyssea*]. In: *Lumír* 10, 1882, č. 18, s. 288.

(1883) [podepsáno J. L.] Divadlo [ref. J. Vrchlický: *V sudu Diogenově*]. In: *Lumír* 11, 1883, č. 4, s. 64.

(1885) [podepsáno J. L.] [Ref. J. Vrchlický: *Julian Apostata*]. In: *Lumír* 13, 1885, č. 12, s. 192.

MÁDL, Karel

(1887) [podepsáno Nemo] Národní divadlo [ref. J. Vrchlický: *Pomsta Catullova*]. In: *Ruch* 9, 1887, č. 12, s. 192.

(1901) [podepsáno Nemo] Divadlo [ref. J. Vrchlický: *V uchu Dionysiově*]. In: *Zlatá Praha* 18, 1901, č. 9, s. 106-107.

MACHAR, Josef Svatopluk

(1889) *Bez názvu: básně 1885-1888*. Praha: Kabinetní knihovna; F. Šimáček.

(1891) *Letní sonety*. Praha: J. Otto.

(1897) *1893-1896*. Praha: F. Šimáček.

(1900) *Výlet na Krym (1898-1899)*. Praha: F. Šimáček.

(1904a) *Golgatha*. 2. vyd. Praha: F. Šimáček.

(1904b) *Satiricon*. Rokycany: nákladem Krameria.

(1906a) *Jed z Judey*. Praha: F. Šimáček.

(1906b) *V záři helénského slunce*. Praha: F. Šimáček.

(1912) *Barbaři (1907-1911)*. Praha: F. Šimáček.

(1928) *Řím (1906-1907)*. 11. vyd. Praha: Aventinum. Macharovy spisy XXXIV.

(1930) *Antika a křesťanství* [1907]. 2. vyd. Praha: Aventinum. Macharovy spisy XXXIII.

(1984) *Konfese literáta*. K vyd. připravil Bohumil Svozil. Praha: Československý spisovatel.

MARTÍNEK, Vojtěch

([1909]) *Antika v poesii Macharově*. Praha: Karel Ločák.

MASARYK, Tomáš Garrigue

(1908) [podepsáno S.] Řím. In: *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální* 15, 1908, č. 1, s. 1-2.

MEJSNAR, Hynek

(1883) [Překlad] Aischylos: *Oresteja*. Tábor: vlast. nákladem.

NÁROD SOBĚ

(1880) *List pamětní, vydaný ve prospěch českého divadla národního*. Praha: Umělecká beseda.

nb.

(1883) Divadlo, literatura a umění [ref. J. Vrchlický: *V sudu Diogenově*]. In: *České noviny* [dříve *Posel z Prahy*] 16. a 19. 1. 1883.

NEBESKÝ, Václav [Bolemír]

(1851) [podepsáno V. N.] Úvahy [ref. P. Virgilia Maróna spisy básnické, přel. K. Vinařický, Praha 1851, a Sofokleova *Antigona*, přel. F. Šohaj, Praha 1851]. In: *Časopis českého museum* 25, 1851, sv. 3, s. 143.

(1862) [Překlad] Aischylos: *Eymenidy*. Praha: F. Řivnáč.

NEJEDLÝ, [Julius]

(1882) [podepsáno Dr. Nejedlý] [Ref. J. Vrchlický:] *Smrt Odyssea*. In: *České noviny* [dříve *Posel z Prahy*] 10. 6., 11. 6., 13. 6. 1882.

NEJEDLÝ, Zdeněk

(1911) Fibichova „Hippodamie“ na Národním divadle. In: *Smetana* 2, 1911, č. 2, s. 35-39, č. 5-6, s. 79-82, tamtéž 1912, č. 10-11, s. 137-139.

NERUDA, Jan

(1941) *Arabesky*. Třebechovice: Antonín Dědourek.

(1951) *Knihy básní*. K vydání připravil Felix Vodička. Praha: Orbis.

NOVÁK, Arne

(1907) J. S. Macharovy knihy o antice [ref. *V záři helénského slunce, Jed z Judey*]. In: *Přehled: týdeník věnovaný veřejným otázkám* 5, 1907, č. 27, s. 498-501.

NOVOTNÝ, Václav Juda

(1890) [Ref. J. Vrchlický:] *Námluvy Pelopovy*. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 12, s. 142, č. 13, s. 150-151, č. 14, s. 162-163.

(1891) [Ref. J. Vrchlický:] *Tantalův smír*. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 9, s. 102-103, č. 10, s. 114-115, č. 11, s. 130, č. 12, s. 138-139.

P.

(1896) Činohra [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Světozor* 31, 1896, č. 2, s. 22-23.

PALACKÝ, František a ŠAFAŘÍK, Pavel Josef

(1918) *Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie*. Podle čtení z r. 1818 vydal Fr. Frýdecký. Praha: J. Otto.

POLÁK, Milota Zdirad

(1979) *Cesta do Itálie*. K vydání připravila Felicitas Wünschová [= Alexandr Stich]. Praha: Odeon.

PROCHÁZKA, Arnošt

(1912) Didaktická poesie [ref. J. S. Machar: *V záři helénského slunce, Jed z Judey*]. In: *TÝŽ. Meditace; Essaie* [původně in *Moderní revue* 1907]. Praha: Kamilla Neumannová, s. 47-65.

R.

(1887) Dramatické umění [ref. J. Vrchlický: *Pomsta Catullova*]. In: *Lumír* 15, 1887, č. 15, s. 239-240.

(1890) Feuilleton [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Hlas národa* 8. 10. 1890.

QUIS, Ladislav

(1984) *Vzpomínky ze staré Prahy*. K vydání připravili Květoslava Neradová a Aleš Haman. Praha: Vyšehrad.

SCHAUER, Hubert Gordon

(1891) [podepsáno Astur] [Ref. J. Vrchlický:] *Midasovy uši*. In: *Literární listy* 12, 1891, s. 33.

SCHENK, Rudolf

(1914) Poznámky k antickým básním Macharovým. In: *Slovácko Macharovi*. K padesátinám básníkovým sestavil a vydal Karel Jaroslav Obrátil. Uherské Hradiště: vlast. nákladem, s. 4-16.

SCHULZOVÁ, Anežka

(1890a) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Květy* 12, 1890, díl 2, s. 628-630.

(1890b) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Květy* 12, 1890, díl 1, s. 500-503.

SKÁCELÍK, F.

(1907) Antické knihy Macharovy. In: *Zlatá Praha* 24, 1907, č. 29, s. 354.

SLÁDEK, Josef Václav

(1890) [podepsáno J. V. S.] Listy o Národním divadle [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Lumír* 18, 1890, č. 7, s. 81-82.

SVĚTLÁ, Karolina

(1959) *Z literárního soukromí I.: vzpomínky, paměti, literární dokumenty*. Uspořádal Josef Špičák. Praha: SNKLHU.

ŠALDA, František Xaver

(1897) [podepsáno Quidam]. [Ref. Králova překladu Sofoklovy *Elektry*]. In: *Literární listy* 18, 1897, s. 303.

(1918) Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. In: TÝŽ. *Duše a dílo*. Praha: Česká grafická Unie.

(1950) *Kritické projevy 3 (1896-1897)*. K vyd. připravil Karel Dvořák. Praha: Melantrich. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 12.

(1951) *Kritické projevy 4 (1898-1900)*. K vyd. připravil Rudolf Havel. Praha: Melantrich. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 13.

(1959) *Kritické projevy 12 (1922-1924)*. K vyd. připravila Zina Trochová. Praha: Československý spisovatel. Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 21.

- Dostupné také z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/soubor-dila-f-x-saldy>

ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia

(1887) [podepsáno M. A. Š.] Činohra [ref. J. Vrchlický: *Pomsta Catullova*]. In: *Světozor* 21, 1887, č. 23, s. 367.

(1890a) [podepsáno M. A. Š.] Činohra [ref. J. Vrchlický: *Midasovy uši*]. In: *Světozor* 24, 1890, č. 48, s. 575-576.

(1890b) [podepsáno M. A. Š.] Divadlo a hudba [ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Světozor* 24, 1890, č. 15, s. 179-180.

ŠTOLOVSKÝ, Edvard

(1884) Z českých ohlasův ód Horatiových. In: *Světozor* 18, 1884, č. 6, s. 67, č. 7, s. 79.

ŠUBERT, František Adolf

(1891) *Osmý rok Národního divadla*. Praha: Družstvo Národního divadla.

(1892) *České Národní divadlo na první mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni r. 1892*. Praha: F. A. Urbánek.

(1908) *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900*. Praha: Unie.

ŠUSTA, Josef

(1908) Macharův Řím. In: *Lumír* 36, 1908, č. 3, s. 99-107, č. 4, s. 151-163.

Tg.

(1890) [Ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 8, s. 89-90.

THEER, O. [Otakar]

(1907) [Ref. J. S. Machar: *Jed z Judey*]. In: *Lumír* 35, 1907, č. 5, s. 236-239.

- THOMAYER, Josef  
(1890) U zřícenin pompejských. In: *Lumír* 18, 1890, č. 1, s. 11-12.
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav  
(1887) [podepsáno J. L. T.] Činohra [ref. J. Vrchlický: *Pomsta Catullova*]. In: *Hlas národa* 21. 4. 1887.
- TYRŠ, Miroslav  
(1894) *Úvahy a řeči dr. Miroslava Tyrše*. Pořádá Dr. Jos. [Josef] E. Scheiner. Praha: tělocvičná jednota Sokol.  
(1934) *O umění II.: z dějin umění od doby orientální do renesance*. Praha: Československá obec sokolská. Sokolský archiv sv. 6.  
(1968) *Hod olympický*. Praha: Olympia.
- VANČURA, Vladimír  
(1932) Konec vše napraví. In: TÝŽ. *Luk královny Dorotky*. Praha: Melantrich, s. 135-158.
- VINAŘICKÝ, Karel  
(1843) Homer a díla jeho. In: *Časopis českého museum* 17, 1843, 1. sv., s. 92-95.
- VÍTĚZNÝ, V.  
(1889) [Ref. J. Vrchlický:] *Julian Apostata*. In: *Literární listy* 10, 1889, č. 1, s. 12-14.  
(1890) [Ref. J. Vrchlický: *Námluvy Pelopovy*]. In: *Literární listy* 11, 1890, č. 12, s. 210-212.
- VOBORNÍK, Jan  
(1907) *Julius Zeyer: druhý tisíc*. Praha: Česká grafická unie.
- VODÁK, Jindřich  
(1900) [nepodepsáno] Vrchlického *V uchu Dionysiově*. In: *Čas* 14, 1900, č. 88, s. 2-3, č. 89, s. 2.
- VOSKOVEC, Jiří a WERICH, Jan  
(1956) *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*. In: TITÍŽ. *Hry osvobozeného divadla III*. Praha: Československý spisovatel.  
(1965) *Osel a stín*. Sestavil Josef Träger. Praha: Československý spisovatel.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav  
(1881) Studie rozměrův antických. In: *Lumír* 9, 1881, č. 18, s. 273-274.  
(1890) G. Carducci. *Výbor básní*. Přeložil Jaroslav Vrchlický. Praha: J. Otto.  
(1892) Slovo o poezii na divadle. In: *Hlas národa* 21. 10. 1892.  
(1895) *Z cizích Parnassů: překlady Jaroslava Vrchlického (1890-1894)*. Praha: Bursík & Kohout.  
(1901) K premiéře *Ucha Dionysiova*. In: *Zvon* 2, 1901, s. 179-180.  
[[1910]] *Z niv poesie národní a umělé: básnické parafrase*. 2. vyd. Praha: J. Otto.  
[[1931]] *Antická trilogie: Námluvy Pelopovy, Smír Tantalův, Smrt Hippodamie; Smrt Odyssea*. Uspořádal Dr. Václav Brtník. Praha: Rodina. Soubor dramatických spisů Jaroslava Vrchlického, sv. II.  
(1934a) *Antické veselohry: Midasovy uši; V uchu Dionysiově; V sudě Diogenově; Pomsta Catullova*. Uspořádal Dr. Václav Brtník. Praha: Rodina. Soubor dramatických spisů Jaroslava Vrchlického, sv. VI.  
(1934b) *Historické hry II.: Epponina; Julian Apostata; Král a ptáčník; Kočičí král*. Uspořádal Dr. Václav Brtník. Praha: Rodina. Soubor dramatických spisů Jaroslava Vrchlického, sv. VIII.  
(1948) *Eklogy a písně: Eklogy a písně; Poutí k Eldorádu; Jak táhla mračna; Hořká jádra; E morta*. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 2.  
(1949a) *Duch a svět: Duch a svět; Sfinx; Dědictví Tantalovo; Brevíř moderního člověka; Skvrny na slunci*. K vydání připravil Vítězslav Tichý. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 5.  
(1949b) *Epické básně: Epické básně; Nové básně epické; Třetí kniha básní epických*. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 12.  
(1949c) *Mythy*. K vydání připravil Karel Polák. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 10.



- (1950) *Zlomky epopeje: Zlomky epopeje; Nové zlomky epopeje; Selské balady*. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 7.
- (1951) *Korálové ostrovy: Korálové ostrovy; Skryté zdroje; Zaváté stezky; Strom života; Meč Damoklův*. K vydání připravil Vítězslav Tichý. Praha: Melantrich. Básnické dílo J. V., sv. 4.
- (1954) *Bozi a lidé: Bozi a lidé; Votivní desky; Episody*. K vydání připravil Vítězslav Tichý. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 11.
- (1956) *Hilarion: Hilarion; Twardowski; Píseň o Vinetě*. K vydání připravil Vítězslav Tichý. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 8.
- (1958) *Dojmy a rozmary: Dojmy a rozmary; Hudba v duši; Zlatý prach; Moje sonáta; Fanfáry a kadence*. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 13.
- (1959) *Sonety samotáře: Sonety samotáře; Nové sonety samotáře; Poslední sonety samotáře; Prchavé iluze a věčné pravdy*. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 14.
- (1960a) *Život a smrt: Život a smrt; Kytky aster; Kniha sudiček; Napadlo rosy; Na sedmi strunách*. K vydání připravil Vítězslav Tichý. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 16.
- (1960b) *Čarovná zahrada: Čarovná zahrada; Překročen zenit; Rok básníkův; Svlačce na úhoru*. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 17.
- (1961) *Než zmlknu docela: Než zmlknu docela...; Žamberské zvony; Já nechal svět jít kolem; Tiché kroky*. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 18.
- (1963) *Žeň času: Svojanovský křížáček; Pantea; Humanisté; Juvenile; Poslední kvítí Perdity; Staré fresky a jiné básně; Proti proudu; Žeň času; Poslední básně*. Uspořádal Vítězslav Tichý. Praha: SNKLHU. Básnické dílo J. V., sv. 20.

WÜNSCH, Josef

(1878) Colosseum. Obrázek z Říma. In: *Lumír* 6, 1878, č. 4, s. 54-57.

(1880) *Pompeje a Pompejané*. Praha: J. Otto.

-z-

(1896) Z Národního divadla [ref. J. Vrchlický: *Epponina*]. In: *Lumír* 25, 1896, č. 6, s. 72.

ZÁKREJS, František

(1883) Divadelní rozhledy [ref. J. Vrchlický: *Smrt Odyssea a V sudě Diogenově*]. In: *Osvěta* 13, 1883, č. 7, s. 655-668.

(1885) Česká činohra [ref. J. Vrchlický: *Julian Apostata*]. In: *Osvěta* 15, 1885, č. 6, s. 533-536.

(1901) Obzor divadelní [ref. J. Vrchlický: *V uchu Dionysiově*]. In: *Osvěta* 31, 1901, č. 2, s. 154-156.

ZEYER, Julius

(1881) Helena. In: *Lumír* 9, 1881, č. 16, s. 241-242.

(1972) *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel.

ZPRÁVA GYMNÁZIA

(1881) *Roční zpráva císařského královského akademického gymnasia v Praze*. Praha: vlast. nákladem.

(1888) *Výroční zpráva c. k. vyššího gymnasia v Rychnově n. Kněžnou za školní rok 1888*. Rychnov n. K.: vlast. nákladem.

(1904) *Zpráva o císařském královském a vyšším gymnasiu v Praze v Křemencově ulici*. Praha: nákladem ústavu.

(1906) *Roční zpráva matičného českého vyššího gymnasia v Zábřeze za školní rok 1905-06*. Zábřeh: Gymnasijní Matice zábřežská.

ZPRÁVA REÁLKY

(1903) *Výroční zpráva c. k. státní české reálky na Malé straně v Praze za školní rok 1902-1903*. [Praha]: vlast. nákladem.

## **b) Prameny antické**

AISCHYLOS

(2002) *Oresteia*. Přeložili Petr Borkovec a Matyáš Havrda. In: TÝŽ. *Oresteia: tragická trilogie* [program k inscenaci]. Praha: Národní divadlo, s. 43-232.

APOLLODOROS

(1976) *The Library*. Translated by Sir James George Frazer. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. Loeb Classical Library Volumes 121 & 122.

ARISTOTELES

(1962) *Poetika*. Přeložila Julie Nováková. Praha: Orbis.

CATULLUS, Gaius Valerius

(1973) *Básně*. Přeložil Otakar Smrčka a kol. In: *Pěvci lásky*. Praha: Svoboda.

EURIPIDES

(1878) *Trójanky a jiné tragédie*. Přeložila Olga Valešová [= Rudolf Mertlík]. Praha: Svoboda.

HOMÉR

(1987) *Odyseia*. Přeložil Vladimír Šrámek. Praha: Naše vojsko.

HORATIUS, Quintus Flaccus

(1929) *Listy*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Alois Srdce.

(1923) *Ódy a Epódy*. Přeložil Otakar Jiráni. Královské Vinohrady: Ludvík Bradáč.

HYGINUS, Gaius Iulius

(1996) *Fabulae: Sagen der Antike*. Ausgewählt und übersetzt von Franz-Peter Waiblinger. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH.

IUVENALIS, Decimus Iunius

(1972) *Satiry*. Přeložil Zdeněk K. Vysoký. Praha: Svoboda.

OVIDIUS, Publius Naso

(1924) *Výbor z jeho básní. I. Text*. Pro školu upravil a vydal J. Brant. Praha: Česká grafická unie.

(1990) *O lásce a milování*. Přeložil Rudolf Mertlík. Praha: Svoboda.

PAUSANIAS

(1974) *Cesta po Řecku II*. Přeložila Helena Businská. Praha: Svoboda.

PETRONIUS

(1971) *Satirikon*. Přeložil Karel Hrdina. Praha: Svoboda.

PINDAROS

(2002) *Olympijské zpěvy*. Přeložil Jan Šprincl. Praha: Rezek.

PLATON

(1958) *Faidros*. Přeložil František Novotný. Praha: Československý spisovatel.

PLUTARCHOS

(2006) *Životopisy slavných Řeků a Římanů I*. Přeložil Václav Bahník a kol. Praha: Arista; Baset; Maitrea.

SNELL, Bruno (ed.)

(1977) *Tragicorum Graecorum fragmenta IV*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SOFOKLES

(1975) *Tragédie*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda.

### c) Ostatní prameny

BYRON, lord [George Gordon]

(1890) *Childe-Haroldova pout'*. Přeložila Eliška Krásnohorská. Praha: F. Šimáček.

FLAUBERT, Gustave

(2002) *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Éditions du Boucher. – Dostupné z [http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b\\_fl\\_a\\_di.pdf](http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fl_a_di.pdf) [cit. 6. 7. 2015]

GAUTIER, Théophile

(1996) Arria Marcella: Souvenir de Pompéi. In: TÝŽ. *Le Chevalier double et autres histoires*. Paris: EDDL.

GOETHE, Johann Wolfgang

(2005) *Winckelmann. Sběratel: texty o umění a jeho vnímání*. Přeložili Štěpán Böswart a Martin C. Putna. Praha: Malvern.

HUYSMANS, Joris Karl

(1979) *Naruby*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Odeon.

IBSEN, Henrik

(2006) *Přízraky*. Přeložil František Frölich. In: TÝŽ. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat

(1907) *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leurs décadence*. Édition par l'abbé C. Blanchet. Paris: C. Poussielgue. – Dostupné z <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455291d.r=Montesquieu%2C%20Charles-Louis%20de%20Secondat%201907> [cit. 3. 6. 2015]

NIETZSCHE, Friedrich

(2005) *My filologové*. Přeložili Petr Kitzler a Pavel Kouba. Praha: Oikoymenh.

NISARD, Désiré

(1849) *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence I, II*. Paris: Hachette. – Dostupné z <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22Nisard%2C%20D%2C%A9sir%2C%A9%22%29> [cit. 3. 6. 2015]

PATER, Walter

(1913) *Renaissance: studie o umění výtvarném a poesii*. Přeložil Jan Reichmann. Praha: Sp. v. u. [Spolek výtvarných umělců] Mánes.

POE, Edgar Allan

(1931) Koloseum. Přeložil Emanuel z Lešehradu. In: *Návštěvy I.: básnické překlady Emanuela z Lešehradu*. Praha: Kvasnička a Hampl, s. 128-130. Nová bibliotéka, sv. XVI.

ROLLAND, Romain

(1947) *Věčný Shakespeare*. Přeložila J. Vobrubová-Koutecká. Praha: Symposion.

SAINTE-BEUVE, Augustin

(1969) Čtete antické autory. In: TÝŽ. *Podobizny a eseje. Výbor z kritického díla*. Přeložil Václav Černý. Praha: Odeon, s. 213-214.

SAINT-VICTOR, Paul de

(1880) Aischylos. Přeložil J. V. [=Jaroslav Vrchlický]. In: *Lumír* 8, 1880, č. 27, s. 419-421.

(1882) Sofokles a Athény. Přeložil B. F. [=Bedřich Frída]. In: *Lumír* 10, 1882, č. 19, s. 294-296.

SCHILLER, Friedrich

(1992) *Listy o estetické výchově*. In: TÝŽ. *Výbor z filozofických spisů*. Přeložili František Demel a Ivan Ozarčuk. Praha: Svoboda.

STAËL-HOLSTEIN, (Madame la baronne) [Germaine] de  
(1813) *De l'Allemagne*. Paris: M. Nicolle. – Dostupné z [https://books.google.cz/books?id=04ANAAAAQAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.cz/books?id=04ANAAAAQAAJ&redir_esc=y) [cit. 13. 2. 2015]

TAINÉ, Hippolyte  
(1897) *Filosofie umění*. Přeložil O. Sýkora. Praha: Rozhledy.

VERLAINE, Paul  
(1884) *Jadis et naguère*. Paris: L. Vanier. – Dostupné z <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70385f.r=Verlaine%2C%20Paul%20jadis> [cit. 3. 6. 2015]  
(1896) [Osm básní Paula Verlaina]. Překladatel neuveden [= Arnošt Procházka]. In: *Moderní revue* 2, 1896, č. 5, s. 102-106.  
(1998) *Slova na strunách*. Přeložili Petr Kopta a Jan Vladislav. Praha: Mladá fronta.

WILDE, Oscar  
(1905) *Salome*. Přeložil Otakar Theer. Praha: J. Otto.

WINCKELMANN, Johann Joachim  
(1986) *Dějiny umění starověku. Stati*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon.

ZOLA, Émile  
(1970) *Germinal*. Přeložila Eva Outratová. Praha: Odeon.

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BALAJKA, Bohuš  
(1979) *Jaroslav Vrchlický*. Praha: Melantrich.

BAŽANT, Jan  
(2013) Lannova vila v Praze. In: *Akademický bulletin* 2013, č. 9 (Příloha). Praha: SSČ AV ČR. (v tisku) Klasická archeologie a české národní obrození (1872-1923). In: Čechvala, Jakub; Poláčková, Eliška (eds.). *Ve stínu hellénského slunce: obrazy antiky v moderní české kultuře*. Praha: Filosofia.

BAŽIL, Martin  
(2012) České překlady z latinského básnictví. In: Adam Veřmiřovský (ed.). *Poetický cikháj v Brně 2010: sborník textů o poetice*. Brno: Triton EU, s. 69-79.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana  
(2000) *Česká dekadence: kontext – text – interpretace*. Brno: CDK.

BEJBLÍK, Alois  
(1950) Ženské postavy ve Vrchlického dramatu. In: *Listy filologické* 23, 1950, s. 262-270.  
(1985) České překlady *Havrana*. In: Edgar Allan Poe. *Havran: šestnáct českých překladů*. Praha: Odeon.

BRABEC, Jiří  
(1962) O básnickém díle Jaroslava Vrchlického. In: *Česká literatura* 10, 1962, č. 3, s. 308-334.

BRINKMANN, Vinzenz a WÜNSCHE, Raimund (eds.)  
(2004) *Bunte Götter: Die Farbigkeit Antiker Skulptur*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

BRIX, Michel  
(1999) La question homérique et le débat sur l'épopée médiévale et les chansons populaires au XIX<sup>e</sup> siècle. In: Létoublon, Françoise; Volpilhac-Augier, Catherine (eds.). *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*. Paris: Honoré Champion, pp. 473-484.

- BRTNÍK, Václav  
(1917) *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875-1876*. Vydal V. Brtník. Praha: F. Borový.
- CÍSAŘ, Jan  
(2004) *Přehled dějin českého divadla II.: od roku 1862 do roku 1945*. Praha: AMU.
- CLERC, Charly  
(1926) *Le Génie du Paganisme : essais sur l'inspiration antique dans la littérature française contemporaine*. Paris: Payot.
- COLIN, René-Pierre  
(1983) Les décadents : nuanceurs ou barbares de l'idée. In: *Romantisme* 1983, n° 42. Décadence. pp. 47-54. – Dostupné z [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1983\\_num\\_13\\_42\\_4676](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1983_num_13_42_4676) [cit. 11. 6. 2015]
- CURTIUS, Ernst Robert  
(1998) *Evropská literatura a latinský středověk*. Přeložili Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha: Triáda.
- ČADKOVÁ, Daniela  
(2004) Ke genezi Vrchlického *Hippodamie*. In: Macura, Ondřej; Riedlbauchová, Tereza (eds.). *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853-2003): sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdců*. Praha: FFUK, s. 29-35;
- ČEŇKOVÁ, Jana  
(2011) *Česká čítanka pro starší školní věk 1870-1970 a její kanonické texty*. Praha: Karolinum.
- ČERNÝ, František  
(1993) „...bezevolně scény sepřádám...“ [o V. K. Klicperovi]. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 2, 1993, Theatralia IX, s. 23-30.
- ČERNÝ, František a KLOSOVÁ, Ljuba (eds.)  
(1977) *Dějiny českého divadla III.: činohra 1848-1918*. Praha: Academia.
- ČERNÝ, Václav  
(1934) Španělská dramata Vrchlického. In: *Listy filologické* 61, 1934, s. 162-182.
- ČERVENKA, Miroslav  
(1991) *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou 90. let*. Pardubice: Akcent.  
(2001) *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host.
- ČERVENKA, Miroslav a kol.  
(1990) *Slovník básnických knih*. Autorský kolektiv: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk. Praha: Československý spisovatel.
- DESONAY, Fernand  
(1974) *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Genève: Slatkine Reprints [1. vyd. 1928].
- DIJKSTRA, Bram  
(1992) *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Paris: Seuil.
- DOSTÁLOVÁ, Růžena  
(1990) Antika a česká kultura. In: *Listy filologické* 113, 1990, č. 2, s. 151-153.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille  
(1993) *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: B. Grasset.

- DUMÉZIL, George  
 (2001) *Mýtus a epos I.: trojfunkční ideologie v eposech indoevropských národů*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: Oikoymenh.  
 (2005) *Mýtus a epos II.: indoevropské epické vzory: hrdina, kouzelník, král*. Přeložila Kristina Simon. Praha: Oikoymenh.
- DUPONT, Florence  
 (1986) *L'acteur-roi ou Le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- EBBINGHAUS, Susanne  
 (2007) *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity* [materiál k výstavě v A. M. Sackler Museum]. Cambridge: Harvard University Art Museums. – Dostupné z <https://christogenea.org/resources/Harvard%20gods%20in%20color%20gallery%20guide.pdf> [cit. 11. 6. 2015]
- ECO, Umberto  
 (2006) *Skeptikové a těšitelé*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Argo.
- ELIADE, Mircea  
 (1996) *Dějiny náboženského myšlení II.: od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. Přeložili Kateřina Dejmalová, Milan Lyčka, Jiří Našinec, Barbora Patočková, Pavla Sadílková, Olga Spěváková. Praha: Oikoymenh.  
 (2011) *Mýtus a skutečnost*. Přeložil Milan Lyčka. Praha: Oikoymenh.
- FISCHER, Otokar  
 (1983a) *Činohra Národního divadla do roku 1900*. Praha: Československý spisovatel.  
 (1983b) Dramaturgické poznámky I.: *Hippodamie*. In: Scherl, Adolf (ed.). *Otokar Fischer a Národní divadlo*. Praha: Divadelní ústav.
- FOJTÍKOVÁ, Jana a ŠUSTÍKOVÁ, Věra (eds.)  
 (2000) *Fibich – melodram – secese: Report of the International Scientific Conference Prague, October 20-22, 2000*. Praha: Česká hudební společnost.
- FRÝBERTOVÁ, Tereza  
 (2012) Sokolská sletová scéna Marathón z roku 1912. In: *Theatralia* 15, 2012. č. 1, s. 65-81.
- GIARDINA, Andrea (ed.)  
 (2014) *Římský člověk a jeho svět*. Přeložili Kateřina Brabcová, Jana Gruberová, Magdalena Křížová, Jiřina Kučerová, Kateřina Novotná, Martina Turková. Praha: Vyšehrad.
- GRAFTON, Anthony  
 (1992) Germany and the West 1830-1900. In: K. J. Dover (ed.). *Perceptions of the Ancient Greeks*. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, pp. 225-245.
- GRAVES, Robert  
 (2004) *Řecké mýty*. Přeložil Jiří Hanuš. Praha: KMa.
- GUILLÉN, Claudio  
 (2008) *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Přeložily Anna Housková, Alexandra Berendová, Mariana Housková. Praha: Triáda.
- HALAS, František  
 (1941) Předmluva in: Jaroslav Vrchlický: *Strom života, Damoklův meč*. Praha: ELK, s. 7-32.
- HAMAN, Aleš  
 (2002) *Východiska a výhledy*. Praha: Torst.
- HEPNER, Václav  
 (1955) *Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883-1900*. Praha: SNKLHU.

- HIGHET, Gilbert  
(1985) *The Classical Tradition: Greek and Roman Influence on Western Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press [1. vyd. 1949].
- HOMOLÁČ, Jiří  
(1996) *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum.
- HRBATA, Zdeněk  
(2014a) Polákovo dílo v evropské tradici a koncepci cest do Itálie [doslov]. In: Polák, Milota Zdirad. *Vznešenost přírody. Cesta do Itálie*. Edičně připravil a vysvětlivky napsal Robert Ibrahim a Alexandr Stich (v revizi Markéty Selucké). Brno: Host, s. 539-568. Edice Česká knihovna.  
(2014b) „Slavovlašská“ Itálie a „naši předci Galové“. Komparativní pohled na některé konstrukty slavománie a keltománie. In: Hrdina, Martin; Piorecká, Kateřina (eds.). *Historické fikce a mystifikace v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 33. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň, 21.-23. února 2013*. Praha: Academia, s. 146-155.
- HUMBERT-MOUGIN, Sylvie  
(2003) *Dionysos revisité : les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Paris: Belin.
- HŮRKOVÁ, Jiřina  
(2005) *Antická jména: jak je číst a skloňovat*. Praha: AMU.
- JANDOVÁ, Zora  
(1998) *Jaroslav Vrchlický a italská poezie jeho doby*. Praha: Pražská imaginace.
- JIRÁNEK, Jaroslav  
(2000) *Zdeněk Fibich*. Praha: AMU.
- JIRÁNI, Otakar  
(1916) Antická dramata J. Vrchlického I. Tragédie o látkách mytických. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: vlast. nákladem, s. 31-54.  
(1917) Antická dramata J. Vrchlického II. Tragédie historické. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: vlast. nákladem, s. 42-65.  
(1918) Antická dramata J. Vrchlického III. Veselohry. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: vlast. nákladem, s. 60-79.  
(1923) Vrchlický a antičtí básníci I.: básníci řečtí. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 1921-1923*. Praha: vlast. nákladem, s. 20-47.  
(1925) Vrchlický a antičtí básníci II.: básníci římské. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 1924-1925*. Praha: vlast. nákladem, s. 22-40.
- JIRÁT, Vojtěch  
(1967) Jaroslav Vrchlický a požadavek dne. In: TÝŽ. *Duch a tvar*. Uspořádal Karel Krejčí. Praha: Československý spisovatel, s. 200-212.  
(1978a) O klasicismu, zvláště pak o klasicismu českém. In: TÝŽ. *Portréty a studie*. Uspořádal Josef Čermák. Praha: Odeon.  
(1978b) Vrchlický – dekadent. In: TÝŽ. *Portréty a studie*. Uspořádal Josef Čermák. Praha: Odeon, s. 254-263.
- KEPARTOVÁ, Jana  
(2014) Středoškolská antika ve třetí čtvrtině 19. století. In: *Historica Olomucensia* 47, 2014, s. 91-116.
- KERÉNYI, Karl  
(1996) *Mytologie Řeků I.: příběhy bohů a lidí*. Přeložil Jan Binder. Praha: Oikoymenh.  
(1998) *Mytologie Řeků II.: příběhy héróů*. Přeložil Jan Binder. Praha: Oikoymenh.

- KOLAŘÍK, Karel  
 (2011) Dvě knihovny. Knihovna Karáskovy galerie a knihovna Jiřího Karáska ze Lvovic. In: Petruželková Alena a kol. *Knihovna Karáskovy galerie a její světy*. Řevnice: Arbor vitae; Památník národního písemnictví, s. 15-69.
- KOMÁREK, Stanislav  
 (2007) Soumrak Říma. In: *Lidové noviny* 12. 5. 2007.
- KÖSSL, Jiří a kol.  
 (1986) Kössl, Jiří; Krátký, František; Marek, Jaroslav. *Dějiny tělesné výchovy II.: od roku 1848 do současnosti*. Praha: Olympia.  
 (1998) Kössl, Jiří; Štumbauer, Jan; Waig, Marek. *Vybrané kapitoly z dějin tělesné kultury*. Praha: Karolinum.
- KREJČÍ, Karel  
 (1975) *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel 1975.
- KROUTVOR, Josef a kol.  
 (1999) *Cesta na Jih: inspirace českého umění 19. a 20. století*. Praha: Obecní dům.
- KŠICOVÁ, Danuše  
 (1998) *Secese: slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita.
- KUDRNÁČ, Jiří  
 (2004) Dvojí zpracování antického mýtu v českém dramatu přelomu 19. a 20. století: Jaroslav Vrchlický a Jiří Karásek ze Lvovic. In: Jana Nechutová (ed.). *Druhý život antického mýtu*. Brno: CDK, s. 242-249.
- KUDRNÁČ, Jiří a ČERVENKA, Miroslav  
 (2000) Doslov a komentář. In: Vrchlický, Jaroslav. *Intimní lyrika: Rok na jihu; Hořká jádra; Okna v bouři*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- KYSUČAN, Lubor  
 (2010) *Oni a my: dvanáct neodbytných otázek mezi antikou a postmodernou*. Brno: Lipka.
- LANDOW, George P.  
 (1984) Victorianized Romans: Images of Rome in Victorian Painting. In: *Browning Institute Studies: Annual of Victorian Literary and Culture History* 12, 1984, s. 29-51. – Dostupné z <http://www.victorianweb.org/painting/classical/classical2.html> [cit. 18. 1. 2016]
- LEVÝ, Jiří  
 (1962) Vývoj českého divadelního blankversu. In: *Česká literatura* 10, 1962, č. 4, s. 438-465.  
 (1996) *České teorie překladu I. a II.* Praha: Ivo Železný.
- LISHAUGEN, Roar  
 (2003) „Ta pravá, ta naše literatura“: Jiří Karásek ze Lvovic jako zakladatel české homosexuální literatury. In: *Souvislosti* 14, 2003, č. 4, s. 56-69.
- LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav  
 (1923) *Antické myšlenky v Tyršově sokolském a národním programu*. Praha: Československá obec sokolská.
- LUDWIG, Paul Walter  
 (2002) *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge University Press.
- MACURA, Vladimír  
 (1985) Paradox obrozenského divadla. In: *Divadlo v české kultuře 19. století: sborník ze symposia v Plzni 10. - 12. března 1983*. Praha: Národní galerie, s. 36-43.  
 (1993) *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Praha: Pražská imaginace.



- (1995) *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. 2., rozšíř. vyd. Jinočany: H&H.
- (1998) Sen o Lakedaimonských. In: TÝŽ. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998, s. 97-106.
- MAREČEK, Lubomír  
(1992) Reflexe antiky v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic. In: *Box* 1992, č. 2, s. 65-66.
- MARKIEWICZ, Henryk  
(2007) O literárních kánonech. Přeložil Libor Martínek. In: *Aluze* 2007, č. 3, s. 63-73.
- MÍČEK, Libor  
(1972) *Sebevýchova a duševní zdraví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- MOLDANOVÁ, Dobrava  
(2006) Chvála nekanonických autorů. In: Fedrová, Stanislava (ed.). *Otázky českého kánonu*. Praha: ÚČL AV ČR.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan  
(1923) *Příspěvek k estetice českého verše*. Praha: FFUK.  
(1982) Josef Král a dnešní stav české metriky i prozodie. In: TÝŽ: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, s. 271-283.
- NOVÁK, Arne  
(1995) *Přehledné dějiny literatury české: od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis.
- NOVÁK, Otakar  
(1932) Soumrak antiky u Jaroslava Vrchlického. In: *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického 1930-1931*. Praha: vlast. nákladem, s. 106-188.
- NOVÁKOVÁ, Zdeňka  
(1980) Aktualizace antické látky v Macharově poezii. In: *Acta Universitatis Carolinae* 1980, Philologica 3, Graecolatina Pragensia VIII, s. 67-79.
- ORIENTAČNÍ PRŮVODCE**  
(2010) *Orientační průvodce po fondech a činnostech PNP, Soupisy knihovních celků: Jaroslav Vrchlický* [soupis knihovny Jaroslava Vrchlického]. Praha: Literární archiv PNP.
- OSOLSOBĚ, Ivo  
(1996) *Marsyas, Apollón... a Dionýsos: přiblížování k muzikálu II*. Brno: JAMU.
- OTTLOVÁ, Marta a POSPÍŠIL, Milan  
(1997) *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- PASTOUREAU, Michel  
(2013) *Modrá: dějiny jedné barvy*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Argo.
- PELÁN, Jiří  
(1998) Překlad konformní a adaptační: na okraj překladu *Písně o Rolandovi*. In: *Souvislosti* 35, 1998, č. 2, s. 158-168. (Přetištěno in: TÝŽ. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, s. 490-505.)
- PEŠAT, Zdeněk  
(1959) *J. S. Machar básník*. Praha: Československá akademie věd.
- POHORSKÝ, Miloš  
(1974) Ruchovci a lumírovci (Poezie jako zápas ducha a světa. Mýtus národa. Mýtus krásy). In: TÝŽ. *Portréty a problémy: literárněhistorické interpretace*. Praha: Mladá fronta, s. 131-166.

POHORSKÝ, Miloš a kol.

(1961) *Dějiny české literatury III.: literatura druhé poloviny devatenáctého století*. Autorský kolektiv: Brabec, Jiří; Janáčková, Jaroslava; Jankovič, Milan; Krejčí, Karel; Pešat, Zdeněk; Pohorský, Miloš. Praha: NČSAV.

PRAŽÁK, Albert (ed.)

(1955) *Vrchlický v dopisech*. Praha: Československý spisovatel.

PUTNA, Martin C.

(1993) My poslední Římané aneb Kdo dá Evropě ránu z milosti? In: *Literární noviny* 4, 1993, č. 17, s. 4.

(2005) Goethe a Winckelmann, báseň a pravda [předmluva]. In: GOETHE 2005, s. 7-57.

(2006) *Řecké nebe nad námi aneb Antický košík: studie k druhému životu antiky v evropské kultuře*. Praha: Academia.

(2011a) Homosexualita v novodobé české literatuře. In: Putna, Martin C. a kol. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 83-181.

(2011b) Zánik Západu jakožto heslo, svědectví o době a kniha na průsečíku [doslov ke Spenglerově *Zániku Západu*]. In: SPENGLER 2011, s. 733-757.

PYNSSENT, Robert

(1988) K morfologii české dekadence (Interstatualita). In: *Česká literatura* 36, 1988, č. 2, s. 168-181.

(1996) *Pátrání po identitě*. Přeložila Blanka Hemelíková. Jinočany: H&H.

RAK, Štěpán

(1994) *Bývali Čechové...: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H&H.

REED, Christopher

(2007) Dazzlers: Ancients Reborn in Bright Array. In: *Harvard Magazin* November-December 2007. – Dostupné z <http://harvardmagazine.com/2007/11/dazzlers-html> [cit. 13. 2. 2015]

ŘEZNÍČKOVÁ, Kateřina

(2007) *Študáci a kantoři za starého Rakouska: české střední školy v letech 1867-1918*. Praha: Libri.

SKOPEK, Robert

(2006) Morituri salutem dicunt. In: Keparťová, Jana (ed.). *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román...* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 73-97.

SPENGLER, Oswald

(2011) *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia.

SRBA, Bořivoj

(2009) *V zahradách Thespidových: k vývojové problematice českého jevištního výtvarnictví XIX. století*. Brno: JAMU.

STEHLÍKOVÁ, Eva

(1978) [nepodepsáno] Na přelomu století. In: VARCL a kol. 1978, s. 360-371.

(1985) Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In: *Divadlo v české kultuře 19. století: sborník ze symposia v Plzni 10. - 12. března 1983*. Praha: Národní galerie, s. 161-166.

(1994) Reflexe antiky v dílech českých spisovatelů v 19. a 20. století. In: *Listy filologické* CXVII, 1994, s. 268-283.

(2005) *Antické divadlo*. Praha: Karolinum.

STEJSKAL, Václav

(1983) Hledání Jaroslava Vrchlického [doslov]. In: Vrchlický, Jaroslav: *Před branami Eldoráda*. Sestavil Václav Stejskal. Praha: Československý spisovatel, s. 215-232.

STIEBITZ, Ferdinand

(1930) Macharův Vergilius. In: Jiráni, Otakar; Novotný, František; Ryba, Bohumil (eds.). *Pio vati: sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova*. Praha: Jednota českých filologů 1930, s. 144-156.

(1932) Pojetí antiky u české dekadence. In: *Práce II. sjezdu klasických filologů*. Praha 1932, s. 283-296.

(1934a) Macharova antika. In: *Naše věda XV*, 1934, č. 9, s. 209-214.

(1934b) Zeyerova báseň Helena. In: *Listy filologické* 61, 1934, s. 253-258 a 413-424.

STROMŠÍK, Jiří

(1986) Winckelmannův svět umění [předmluva]. In: WINCKELMANN 1986, s. 7-42.

SUŠOVÁ, Veronika

(2004) Školství jako nástroj státní propagandy. In: Bláhová, Kateřina; Petrbock, Václav (eds.). *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 24. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň, 4. - 6. března 2005*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 100-110.

SVATOŠ, Martin

(1984) Básník a vědec (Na okraj vzájemné korespondence Jaroslava Vrchlického a Josefa Krále). In: Pospíšil, Radomír a kol. *Literárněvědný sborník Památníku národního písemnictví*. Praha: PNP, s. 118-135.

(1986-1987) „Kdybych Vás neměl tak rád...“: vzájemná korespondence Jaroslava Vrchlického a Josefa Krále. In: *Literární archiv* 21-22, 1986-1987, s. 277-310.

(1993) Humanitní vzdělání jako jeden z předpokladů nadnárodní kultury. In: Čornej, Petr; Prahel, Roman (eds.). *Čechy a Evropa v kultuře 19. století: symposium konané v rámci Smetanových dnů v Plzni ve dnech 22. - 24. března 1990*. Praha: Národní galerie; Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, s. 103-107.

(2004) Humanistické vzdělání s dominancí klasických jazyků v českých zemích v 19. století. In: Bláhová, Kateřina; Petrbock, Václav (eds.). *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 24. ročníku symposia k problematice 19. století Plzeň, 4. - 6. března 2005*. Praha: ÚČL AV ČR, s. 39-52.

SVOBODA, Karel

(1957) *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové*. Praha: NČSAV.

ŠPRINCL, Jan

(1979) *Vývoj českého překladu z antické literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

ŠTĚPÁN, Václav a TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta

(2006) *Prozatímní divadlo 1862-1883 I*. Praha: Academia; Národní divadlo.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

(1978) [nepodepsáno] Lumírovské období. In: VARCL a kol. 1978, s. 350-359.

(1981) Historická tragédie v období národního obrození. In: *Historické vědomí v českém umění 19. století: sborník přednášek uměnovědné konference Smetanova festivalu Plzeň 1981*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, s. 124-132.

THOMAS, Alfred

(1999) Sadomasochistický národ: umění a sexualita v české literatuře 19. století. In: Petrbock, Václav (ed.). *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, s. 172-184.

TICHÝ, Vítězslav

(1947) *Jaroslav Vrchlický: Život*. Praha: Vojtěch Hrách.

TROST, Pavel

(1995) Glosy k Petroniovi. In: TÝŽ. *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst, s. 304-308.

VARCL, Ladislav a kol.

(1978) *Antika a česká kultura*. Zpracoval autorský kolektiv za vedení Ladislava Varcla. Praha: NČSAV.

- VÉVODA, Rudolf  
(1999) *Sodoma: předtím a potom: dobový kontext Karáskova vystoupení*. In: Petrbock, Václav (ed.). *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, s. 217-226.
- VEYNE, Paul  
(1999) *Věřili Řekové svým mýtům?* Přeložili Milena Šubrtová a Jiří Šubrt. Praha: Oikoymenh.
- VOJTĚCH, Daniel  
(2006) Na radikálním křídle moderny: k pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století. In: Urban, Otto M. (ed.). *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Obecní dům; Moravská galerie; Arbor Vitae, s. 21-36.
- VRAJOVÁ, Jana  
(2007) Skutečnost v antickém zrcadle. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica. Moravica* 5, 2007, s. 7-10.
- WHYTE, Peter  
(1989) Theophile Gautier and the Romantic Perception of Greece. In: *The Classical Heritage*. Durham: University of Durham printing Unit 1989, pp. 49-64. Durham French Colloquies, 2.
- WILLIAMS, Simon  
(2000) Between Nemesis and Reparation: *Hippodamia* as the 19<sup>th</sup> Century Tragedy. In: FOJTÍKOVÁ a ŠUSTÍKOVÁ 2000, s. 170-175.
- ZACH, Aleš  
(1994) *Nakladatelská pout' Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha: Thyrsus.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch  
(2000) *Řecký zázrak*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub.
- ZENKLOVÁ, Miloslava  
(1993) Neznámá podoba *Hippodamie* Jaroslava Vrchlického. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity* 1993, 133, řada U-1, s. 70-80.
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav  
(2011) „Nakřivo rostlý výhonek“: obrazy homosexuality v umění české dekadence. In: PUTNA, MARTIN C. a kol. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia, s. 321-337.
- ZUMR, Josef  
(1978) [nepodepsáno] Antika a česká filozofie 19. století. In: VARCL a kol. 1978, s. 488-516.

## **SLOVNÍKY, PŘÍRUČKY, ENCYKLOPEDIE**

### *CLASSICAL TRADITION*

(2010) Grafton, Anthony; Most, Glenn W.; Settis, Salvatore (eds.). *The Classical Tradition*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.

### *DML*

(1994) Pierre Brunel (éd.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher.

### *ENCYKLOPEDIÉ ANTIKY*

(1973) Ludvík Svoboda a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia.

### *LČL*

(1995-2008) Forst, Vladimír; Opelík, Jiří; Merhaut, Luboš (eds.). *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. 4 sv. Praha: Academia.

#### LTLK

(2006) Nünning, Ansgar; Trávníček, Jiří; Holý, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host.

#### MČE

(1984-1987) *Malá československá encyklopedie*. 6 sv. Zpracoval kolektiv autorů Encyklopedického institutu Československé akademie věd. Praha: Academia.

#### NEUE PAULY

(1996-2003) Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred (Hrsg.). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Das klassische Altertum und seine Rezeptionsgeschichte*. 19 Bde. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler.

#### OSN

(1888-1909) *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. 27 sv. Praha: J. Otto.

#### REAL-ENCYCLOPÄDIE

(1894-1978) Wissowa, Georg; Kroll, Wilhelm (Hrsg.). *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 83 Bde. Stuttgart: J. B. Metzler.

#### RSN

(1860-1874) Rieger, František Ladislav (ed.). *Slovník naučný*. 14 sv. Praha: Kober a Markgraf.

#### SLOVNÍK ČHK

(1997) Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon.

### ELEKTRONICKÉ ZDROJE, DATABÁZE

*Archiv Národního divadla* [online databáze]. Praha: Národní divadlo. – Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz>

*Česká elektronická knihovna – Poezie 19. a počátku 20. století* [online databáze]. Vypracoval autorský tým za vedení a redakce Blanky Svadbové. Praha: ÚČL AV ČR, v. v. i., © 2005. – Dostupné z <http://www.ceska-poezie.cz/cek>

*Digitální archiv časopisů ÚČL AV ČR, v. v. i.* – Dostupné z <http://archiv.ucl.cas.cz/>

*Edice E Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.* (např. Soubor díla F. X. Šaldy) – Dostupné z <http://www.ucl.cas.cz/edicee/>

*Gallica. Bibliothèque numérique* [en ligne]. Paris: Bibliothèque nationale de France 2000. – Dostupné z: <http://www.gallica.bnf.fr>

*Informační systém Masarykovy univerzity – obor Latinský jazyk a literatura.* – Dostupné z [http://is.muni.cz/predmety/sablony\\_tisk.pl?fakulta=1421;obdobi=6268;rek=ap;puvodni\\_de sign=p;uzel=391728](http://is.muni.cz/predmety/sablony_tisk.pl?fakulta=1421;obdobi=6268;rek=ap;puvodni_de sign=p;uzel=391728)

*Ústav řeckých a latinských studií FFUK Praha.* – Dostupné z <http://urls2.ff.cuni.cz/>

*Virtuální studovna: Databáze a online služby Divadelního ústavu – Inscenace.* Praha: Institut umění – Divadelní ústav. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Productions.aspx>

# **Textová příloha**

## 1. Petr Bezruč: Leonidas (*Slezské číslo*, 1903)

V soutěskách Thermopyl, vstříc hledě záhubě jisté  
barbarů v půlkruhu postoupil tém,  
ze zadu zaskočen zrádcem,  
stál Leonidas.

Před cimbuřím Těšína, na břehu Olzy  
stojím já.

Sto sudlic, sto mečů sahá mi k hrudi,  
tisíce číhavých očí jak pochodně svítí,  
krev teče mi z čela, krev teče mi z očí,  
krev utíká z šíje, krev ubíhá z prsou,  
nohy mi klouzají v červeném moři,  
na ruce prší červená Niaghára –  
stojím tu v ohromném lánu vlčího máku;  
stoupá to rudý dým od země k nebi,  
či spustila obloha červenou záclonu k zemi?  
Všecko je červeno. Helmu jsem přes oči stáhl,  
rudé jsou oštěpy, rudé jsou meče,  
na rudých komoních v zadu pět jezdců –  
znám já vás, hrabata, znám já vás, knížata, znám,  
hled'te a Xerxés, v šarlatě Xerxés! –  
Co šepce to komonstvu, co zdvihají ze země,  
co zvoní, co chřestí, co zní mi to v sluch?  
Bůh tebe zatrat', chceš zas jít přes Bospor? –  
Ze zadu na nohou přet'ali šlachy  
– zpomněli Poláci na punský vzor –  
rudý mne políbil anděl, štít z ruky do země padá,  
já stojím před Těšínem,  
probodnutými boky o Lysou Horu opřen,  
jak zákony kázaly mně.

## 2. Josef Svatopluk Machar: Naši thermopylští (*Satiricon*, 1904)

Zvěstuj, poutníče, že my tuhle ležíme všichni;  
rozpálená je líc, zakalený je zrak,  
hrdla že chraptí kdedomováním, hejslovaněním,  
jakož pořádný Čech příkazy vlasti své zná.  
Ah, šelma hospodský mne si ruce, oči mu září –  
vyjedli, vypili jsme, co jenom v zásobě měl,  
Zdar vlasti! Národu! Čert vezmi Němce! Hromy a peklo!  
Žít budem! Hospodo, hej! K čertu, už opravdu nic?

\*

Den na to „Národní“ o slavnosti nadšeně píše:  
Manifestace ta zdařile ukázala,  
těla že česká své jsou vlasti nejlepší hradbou,  
o níž si roztráší ovat lebku svou bude náš vrah.

## 3. Josef Svatopluk Machar: Antická kráska (*Bez názvu*, 1889)

Jí štíhlý zjev za krásné věno  
a bílou pleť dal štědrý los  
a Helena jí bylo jméno  
a měla antický též nos.

Kdo zřel ty rysy hrdé hlavy,  
kdo zřel tu bílou, vážnou líc,  
dech cítil bázně ostýchavý  
a zraků nemoh' vznést jí vstříc.

A hříchem už se zdálo býti  
chtít složit hlavu v ňadra ta,  
jež v taktu nepřestala chvítí  
se žádnou touhou projata.

A nezdála se v tomto jasu  
pro jiného nic stvořena,  
než obdivuje její krásu  
bys k zemi skláněl kolena.

Tak vídal jsem ji. Maně vždycky  
otázka chvěla hrudí mou,  
zda jediný jest pocit lidský,  
jenž jal by ji tak mramornou!

Však jedním citem lidským jatou  
když spatřil jsem ji jedenkrát,  
tu všecken lesk a hrůzu svatou  
jsem rázem cítil v dálku vát:

Ta žena s antickým tím jménem  
jdouc do divadla v zimní den,  
tré párků hltně snědla s křenem  
a šla pak klidně na „Carmen“...



#### 4. Učební plány gymnázií v roce 1855 a 1906

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	celkem
náboženství	2	2	2	2	2	2	2	2	16
latina	8	6	6	6	6	6	5	5	48
řečtina	0	0	5	4	5	5	4	5	28
vyučovací jazyk	4	4	3	3	2	3	3	3	25
dějepis + zeměpis	3	3	3	3	4	3	3	3	25
matematika	3	3	3	3	4	3	3	0	22
fyzika + biologie	2	2	3	3	2	3	3	3	21
filozofická propedeutika	0	0	0	0	0	0	2	2	4
<b>celkem</b>	<b>22</b>	<b>20</b>	<b>25</b>	<b>24</b>	<b>25</b>	<b>25</b>	<b>25</b>	<b>23</b>	

Učební plán z roku 1855 (ŘEZNÍČKOVÁ 2007, 203).

Učilo se v týdnu	V e t ř í d ě								Celkem
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	
Náboženství . . .	2	2	2	2	2	2	2	2	16
Češtině . . . . .	4	4	3	3	3	3	3	3	26
Latině . . . . .	8	8	6	6	6	6	5	5	50
Řečtině . . . . .	—	—	5	4	5	5	4	5	28
Země- a dějepisu	3	4	3	4	3	4	3	3	27
Mathematice . .	3	3	3	3	4	3	3	2	24
Přírodopisu . .	2	2	} 2*	—	3	2	—	—	11)
Fysice . . . . .	—	—		3	—	—	3	3	11)
Propaedeutice .	—	—	—	—	—	—	2	2	4
Němčině . . . .	4	4	4	4	3	3	3	3	28
Úhrnem . . . . .	26	27	28	29	28	28	28	28	225

Přehled hodin vyučovacích 1906 (ZPRÁVA GYMNÁZIA v Zábřehu 1906, 50).

Poznámka: Srovnání obou tabulek ilustruje, že v učebním plánu docházelo v průběhu poměrně dlouhého časového rozmezí pouze k nepatrným změnám. Absence němčiny u Rezníčkové je dána tím, že se na českých ústavech jednalo o nepovinný předmět.

## 5. Přehled Vrchlického antických her

Drama	Žánr (forma)	Premiéra (počet repríz)	Knižní vyd.	Režie	Látka
<i>Smrt Odyssea</i>	tragédie (blankvers)	9. 6. 1882 NČD (7x)	1887	Antonín Pulda	řecký mýtus
<i>V sudu Diogenově</i>	komedie - aktovka (próza)	12. 1. 1883 PD (3x)	1886	Antonín Pulda	řecká historie (4. stol. př. Kr., Korint)
<i>Julian Apostata</i>	tragédie (próza)	12. 4. 1885 ND (3x)	1888	František Kolár	římská historie (4. stol.)
<i>Pomsta Catullova</i>	komedie - aktovka (próza)	20. 4. 1887 ND (12x)	1887	Jakub Seifert	římská historie (1. stol. př. Kr., Řím)
trilogie <i>Hippodamie: I. Námluvy Pelopovy</i>	tragédie - scénický melodram (blankvers)	21. 2. 1890 ND (18x)	1889	Josef Šmaha	řecký mýtus
<i>Midasovy uši</i>	komedie (blankvers)	7. 10. 1890 ND (4x)	1890	Jakub Seifert	řecký mýtus
<i>II. Smír Tantalův</i>	tragédie - scénický melodram (blankvers)	2. 6. 1891 ND (6x)	1891	Jakub Seifert	řecký mýtus
<i>III. Smrt Hippodamie</i>	tragédie - scénický melodram (blankvers)	8. 11. 1891 ND (6x)	1891	Jakub Seifert	řecký mýtus
<i>Epponina</i>	tragédie (blankvers)	12. 11. 1896 ND (6x)	1897	František Adolf Šubert	římská historie (1. stol., Galie, Řím)
<i>V uchu Dionysiově</i>	komedie (próza)	27. 12. 1900 ND (3x)	1900	Edmund Chvalovský	řecká historie (4. stol. př. Kr., Syrakusy)

Vysvětlení zkratk: NČD = Nové české divadlo (letní scéna Prozatímního divadla), PD = Prozatímní divadlo, ND = Národní divadlo.

## 6. Seznam recenzí Vrchlického antických her

### **Smrt Odyssea (1882)**

- Di.ro. In: *Ruch* 4, 1882, č. 13, s. 206-207, č. 14, s. 222-224.
- FRIČ, Josef Václav [podepsáno J. V. F.]. In: *Divadelní listy* 3, 1882, č. 24, s. 194-195.
- GUTH, [Viktor] [podepsáno uh.]. In: *Politik* 10. 6., 13. 6., 14. 6. 1882.
- HOSTINSKÝ, Otakar. In: *Národní listy* 22, 11. 6. 1882.
- LIER, Jan [podepsáno J. L.]. In: *Lumír* 10, 1882, č. 18, s. 288.
- NEJEDLÝ, [Julius]. In: *České noviny*, dříve *Posel z Prahy* 10. 6., 11. 6., 13. 6. 1882.
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav [podepsáno J. L. T.]. In: *Pokrok* 10. 6., 11. 6. 1882.
- ZÁKREJS, František. In: *Osvěta* 13, 1883, č. 7, s. 655-663.

### **V sudu Diogenově (1883)**

- -a. In: *Divadelní listy* 4, 1883, č. 2, s. 14.
- Di.ro. In: *Ruch* 5, 1883, č. 5, s. 78-79.
- GUTH, [Viktor] [podepsáno uh.]. In: *Politik* 16. 1. 1883.
- LIER, Jan [podepsáno J. L.]. In: *Lumír* 11, 1883, č. 4, s. 64.
- nb. In: *České noviny*, dříve *Posel z Prahy* 16. 1., 19. 1. 1883.
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav [podepsáno J. L. T.]. In: *Pokrok* 13. 1. 1883.
- ZÁKREJS, František. In: *Osvěta* 13, 1883, č. 7, s. 663-668.

### **Julian Apostata (1885)**

- FRIČ, Josef Václav [podepsáno J. V. F.]. In: *Jeviště* 1, 1885, č. 8, s. 63-64.
- FRÍDA, Bedřich [podepsáno B. F.]. In: *Zlatá Praha* 2, 1885, č. 18, s. 243-244, č. 19, s. 259-260.
- HAKL, Bohumil. In: *Vlast'* 1, 1885, č. 12, s. 758-760.
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 25, 13. 4., 16. 4., 21. 4. 1885.
- KVAPIL, František [podepsáno F. K.]. In: *Ruch* 7, 1885, č. 12, s. 200.
- LEFLER, Václav. In: *Vlast'* 10, 1894, č. 6, s. 552-554.
- LIER, Jan [podepsáno J. L.]. In: *Lumír* 13, 1885, č. 12, s. 192.
- TURNOVSKÝ, Josef Vladislav [podepsáno T.]. In: *Pokrok* 13. 4., 14. 4. 1885.
- VÍTĚZNÝ, V. (1889) In: *Literární listy* 10, 1889, č. 1, s. 12-14.
- ZÁKREJS, František. In: *Osvěta* 15, 1885, č. 6, s. 533-536.

### **Pomsta Catullova (1887)**

- FRÍDA, Bedřich [podepsáno B. F.]. In: *Zlatá Praha* 4, 1887, č. 23, s. 367.
- LADECKÝ, Jan [podepsáno J. Lý]. In: *Česká Thalia* 1, 1887, č. 9, s. 142-143.
- MÁDL, Karel B. [podepsáno Nemo]. In: *Ruch* 9, 1887, č. 12, s. 192.
- R. In: *Lumír* 15, 1887, č. 15, s. 239-240.
- ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia [podepsáno M. A. Š.]. In: *Světozor* 21, 1887, č. 23, s. 367.
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav [podepsáno J. L. T.]. In: *Hlas národa* 21. 4. 1887.
- ZÁKREJS, František. In: *Osvěta* 17, 1887, č. 6, s. 567.

### **Midasovy uši (1890)**

- α [Anežka Schulzová?]. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 48, s. 576.
- ANONYM. In: *Čas* 4, 1890, č. 47, s. 745-746.
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 30, 9. 10. 1890.
- LADECKÝ, Jan [podepsáno J. Lý]. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 29, s. 337.
- R. *Feuilleton*. In: *Hlas národa* 8. 10. 1890.
- SCHAUER, Hubert Gordon [podepsáno Astur]. In: *Literární listy* 12, 1891, č. 2, s. 33.
- SCHULZOVÁ, Anežka. In: *Květy* 12, 1890, díl 2, s. 628-630.
- ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia [podepsáno M. A. Š.]. In: *Světozor* 24, 1890, č. 48, s. 575-576.

### ***Epponina* (1896)**

- a. In: *Politik* 12. 11. 1896.
- J. In: *Čas* 10, 1896, č. 47, s. 742-744.
- KRONBAUER, Rudolf Jaroslav [podepsáno -r.]. In: *Hlas národa* 14. 11. 1896.
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 36, 14. 11. 1896.
- KVAPIL, Jaroslav [podepsáno J. K.]. In: *Zlatá Praha* 14, 1897, č. 2, s. 24.
- P. In: *Světazor* 31, 1896, č. 2, s. 22-23.
- -z-. In: *Lumír* 25, 1896, č. 6, s. 72.

### ***V uchu Dionysiově* (1900)**

- H. In: *Lumír* 29, 1901, č. 15, s. 184.
- K. In: *Zvon* 1, 1901, č. 15, s. 179.
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 40, 29. 12. 1900.
- MÁDL, Karel B. [podepsáno Nemo]. In: *Zlatá Praha* 18, 1901, č. 9, s. 106-107.
- VODÁK, Jindřich [nepodepsáno]. In: *Čas* 14, 1900, č. 88, s. 2-3, č. 89, s. 2.
- ZÁKREJS, František. In: *Osvěta* 31, 1901, díl 1, č. 2, s. 154-156.

### **Trilogie *Hippodamie***

- P. Vrchlického trilogie *Hippodamie* [uvedení vcelku]. In: *Světazor* 27, 1893, č. 15, s. 179.
- REKTORYS, Artuš (ed.). *Zdeněk Fibich: Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle*. I. Praha: Orbis 1951.

### **I. *Námluvy Pelopovy* (1890)**

- α [Anežka Schulzová?]. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 15, s. 180, č. 16, s. 191-192.
- ANONYM. In: *Čas* 4, 1890, č. 15, s. 234-236.
- Atreus. In: *Lumír* 18, 1890, č. 7, s. 82-83.
- FLEKÁČEK, Josef. In: *Vlast'* 6, 1890, č. 7, s. 549.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. In: REKTORYS 1951, 133-139 [pův. in: *Národní listy* 21. 2., 22. 2., 23. 2. 1890].
- HERRMANN, Ignát. Námluvi Polypovi [sic]. In: Týž. *Z poslední galerie: divadelní kritiky Vavřince Lebedy* I. Praha: Topič [1939], s. 313-329. Sebrané spisy I. Herrmanna XLVIII.
- CHVÁLA, Emanuel. In: REKTORYS 1951, 131-133 [pův. in: *Národní politika* 22. 2. 1890].
- KNITTL, Karel. In: REKTORYS 1951, 139-140 [pův. in: *Světazor* 24, 1890, č. 16, s. 191].
- KNITTL, Karel. In: *Osvěta* 20, 1890, č. 11, s. 986-987.
- KUFFNER, Jozef. *Zákony hlediště* [ref. *Námluvy Pelopovy*]. In: Týž, *Scéna za scénou. Volné listy z kroniky rozvoje našeho divadla 1883-1898: psal š.* Praha: Otto 1900, s. 94-99. [pův. in: *Národní listy* 26. 2. 1890]
- LADECKÝ, Jan [podepsáno J. Lý]. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 7, s. 79-80.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. In: *Zlatá Praha* 7, 1890, č. 12, s. 142, č. 13, s. 150-151, č. 14, s. 162-163.
- NOVOTNÝ, Václav Juda [podepsáno N.]. *Hlas národa* 20. 2., 22. 2. (příloha), 23. 2. 1890.
- SCHULZOVÁ, Anežka. In: *Květy* 12, 1890, díl 1, s. 500-503.
- SLÁDEK, Josef Václav [podepsáno J. V. S.]. In: *Lumír* 18, 1890, č. 7, s. 81-82.
- ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia [podepsáno M. A. Š.]. In: *Světazor* 24, 1890, č. 15, s. 179-180.
- Tg. In: *Česká Thalia* 4, 1890, č. 8, s. 89-90.
- VÍTĚZNÝ, V. In: *Literární listy* 11, 1890, č. 12, s. 210-212.

## II. *Smír Tantalův* (1891)

- α [Anežka Schulzová?]. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 30, s. 358-360.
- ANONYM. In: *Čas* 5, 1891, č. 25, s. 395-396.
- FOERSTER, Josef Bohuslav [podepsáno -ter]. In: *Národní listy* 4. 6. 1891.
- CHVÁLA, Emanuel. In: REKTORYS 1951, 141-143 [pův. in: *Národní politika* 2. 6., 4. 6., 9. 6. 1891].
- KNITTL, Karel. In: *Světobzor* 25, 1891, č. 30, s. 360.
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 4. 6. 1891.
- LADECKÝ, Jan [podepsáno J. Lý]. In: *Česká Thalia* 5, 1891, č. 17, s. 200-201.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 9, s. 102-103, č. 10, s. 114-115, č. 11, s. 130, č. 12, s. 138-139.
- ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia [podepsáno M. A. Š.]. In: *Světobzor* 25, 1891, č. 29, s. 347, č. 30, s. 359-360.

## III. *Smrt Hippodamie* (1891)

- α [Anežka Schulzová?]. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 52, s. 623-624, 9, 1892, č. 1, s. 10.
- ANONYM. In: *Čas* 5, 1891, č. 49, s. 782.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. In: REKTORYS 1951, 144-146 [pův. in: *Národní listy* 7. 11, 10. 11. 1891].
- CHVÁLA, Emanuel. In: REKTORYS 1951, 146-147 [pův. in: *Národní politika* 10. 11. 1891].
- CHVÁLA, Emanuel. In: REKTORYS 1951, 147-149 [pův. in: *Politik* 11. 11. 1891].
- KNITTL, Karel. In: REKTORYS 1951, 149-150 [pův. in: *Světobzor* 25, 1891, č. 52, s. 624].
- KUFFNER, Jozef [podepsáno š.]. In: *Národní listy* 10. 11. 1891.
- LADECKÝ, Jan [podepsáno J. Lý]. In: *Česká Thalia* 5, 1891, č. 32, s. 369-370.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. In: *Zlatá Praha* 8, 1891, č. 48, s. 571-573, č. 50, s. 594-595, č. 51, s. 606-607, č. 52, s. 619-620.
- ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia [podepsáno M. A. Š.]. In: *Světobzor* 26, 1892, č. 1, s. 12.

## **7. Jaroslav Vrchlický: Feidias před sochou Zeva Olympijského (*Poslední sonety samotáře*, 1897)**

Sloň, zlato, mramor s drahokamy všemi  
jsou pouhý prach před myšlenkou mou ryzí;  
tvá duše vzdouvá záhyby tvé řízy,  
a před tou jedině jest člověk němý.

Třes kšticí, brvou, mořem třes a zemí!  
Jak v slunci prach to jednou všecko zmizí  
pod kosou času, který všecko sklízí,  
vše halí ve tmy zmaru perutěmi!

Má myšlenka je nesmrtelná pouze,  
jak ty, ó bože, který mojí touze  
jak milci milenka jsi vzdal se celý.

Ty třeba sám nepřechkáš Fata vzteky,  
jež zhltní vše, přes tebe přejdou věky,  
ne přes chvíle, v kterých jsme spolu bděli.

## **8. Jaroslav Vrchlický: Fryna (*Dojmy a rozmary*, 1880)**

Před svými soudci náhle stála nahá;  
blesk jak by vržen slétl v shromáždění,  
stál každý němý v tomto okamžení,  
div na to slunce zrak pozvednout váhá.

I žalobník sám nyní již se zdráhá  
dál vésti při, v prach klesá v pokoření;  
a její krása svítí v zářném chvění,  
rty hoří, v očích blýská něhy vláha.

Tys, Poesie, rovněž jako Fryna.  
Kdo po tobě chce hoditi svůj kámen,  
jak tebe uzří v pravé tvojí kráse,

hned zšílel by po objetí tvých ramen,  
a více nedá hlavu z tvého klína,  
z kad věčná radost na svět usmívá se.

## 9. Jaroslav Vrchlický: Triptych odyssejský (*Třetí kniha básní epických, 1907*)

*Kazimíru Tetmajerovi*

### I. Kalypsó

Jak? Sama zas? – To není poprvé,  
co odplížil se od mých boků ven  
po špičkách opatrně v domněnce,  
že hlubě spím, neslyším jeho krok.  
Jsi, Odysseve, chytrý, zkušený!  
Tys jistě rysu v hvozdech hlubokých  
neb lišce, která číhá na drůbež  
u stáje zavřené, tu chůzi tichou  
a opatrnou přebíral! – Jdi, jen jdi!  
Zřím jedno jen, já nepoutám tě víc!  
Však poutala jsem – to jest pýcha má.  
A sedm let jsem tebe poutala,  
ať prsy, boky, srdcem, duchem svým,  
na jedno vyjde. Víím, že mým jsi byl,  
to stačí mi. Vždyť byl jsi Odysseus.  
Ty dávno nevíš – já již vzpomínám.  
V tom rozdíl celý. Vždycky žena děl  
si pamatuje, celý život svůj  
do každé události vkládá  
si navykla. Co muži vedlejší  
jest efemerou, stínem na stěně,  
jest ženě – byť by byla bohyní –  
tím, že to bylo, věcí trvalou.  
V tom žije dál. Já jinak nemohu.  
Tož vzpomínám. Noc věčně památná,  
kdy znaven, mořem dlouho zmítaný  
a v posled po ztroskotu korábu,  
jen bohů zachráněn byv pomocí,  
jsi na dvěře mé sluje zabušil.  
Jak noční strašidlo stál's přede mnou:  
zdrán, polonahý, s vlasů temných kštíc  
a z vousu v neladu ti stékal proud,  
jak déšť, tak i mořské sláně, zrak  
ti hořel v důlkách ohněm tajemným,  
to boje o život byl děsný sled;  
však v tazích tváře spala velikost,  
a ta mne jala celou silou svou;  
jak shlédla jsem tě, pustila tě dál.  
Kdo nejdřív tebe v lázni občerstvil?  
Kdo vystrojil ti potom hojný stůl?  
Kdo schvácenému duchu křídlo zved'?  
Kdo zbystril smysly v mdlobu zastřené?  
Kdo k sobě posadil tě při stole?  
Kdo nabídl ti lože k noclehu  
a neptal se: Kdo jsi? Zkad přicházíš? –  
Já byla to, a v tom jest pýcha má,  
že poznala jsem tvoji velikost.

Byl's velkým vždycky. Plných sedm let  
zde trávil jsi a – špatná nebyla.  
Těch prvních pět bych s bohy neměnila!  
Ty olbřím, děcko byl's v mém náručí.  
Pak začal's chladnout. – Ne, to špatné  
slovo,  
tys počal přemýšlet, což lásky hrob.  
Tys začal ke mně býti soucitným,  
to lásky smrt. – Víím, ze soucitu jen  
ty odplížíš se zrovna o půlnoci  
od mého boku. – Tím jsem souzena.  
Spíš vedle mne a když se probudíš,  
do vousu vzdychneš si, jak náhodou  
tvá ruka hledá zbloudilá můj prs,  
leč vzpomínka tvá – bozi vědí kam  
se odnáší, po hřebenu vln v dál.  
Mně netřeba jest v skále okeničku  
nočnímu vzduchu otvírat, já zřím  
tě na skalnaté výspě tiše stát  
jak temné strašidlo. – Kam patříš jen?  
Co hledáš v sváru oblaků a vln?  
Co v křiku racků, větrů kvílení?  
Po nějakém snad slídíš korábu,  
jenž z daleka se zjeví ve mlhách?  
Vím, kdyby třeba z Hadu přibyl sem  
a vracel se tam, že bys vstoupil doň,  
jen volný být a beze mne a svůj!  
Jen stůj tam zakuklený v mlhy plášť,  
to sluší ti; – já okem duše své  
tě vidím – čekej, Odysseve, jen!  
Mně netřeba, by Hermesa v chýš mou  
posílal Otec světla s výstrahou  
a radou, bych tě propustila již.  
Jsi volný dávno – skoro celý rok...  
tvou vinou, že jsi posud neodplul.  
Já nedržím tě. Ženy půvab vždy  
jest napjatý luk před výstřelem. –  
Střel!  
A splaskne v ráz napjatá tetiva.  
Však jedno do dálky šlu za tebou  
a zvíš to po letech, ba v smrti též,  
že byl jsi milován těch sedm let,  
že velké štěstí pravé lásky měl's,  
že není vinou mou, že velký Zev,  
jenž dokonalým přece stvořil vše,  
dal lásce lidí věnem nestálost.  
Jsi v posled nevinen, když uvážím  
běh všeho celý. – Já ti nadlehčím!

Já rychle sluje spustím závoru,  
já zavru okenice – ulehnu,  
tvář v kštice zahalím a zacpu sluch,  
bych neslyšela vesel rhytm a kvil  
vln, větrů, které unášejí v dál,  
má lásko, tebe! – Jdi, jsi svoboděn!

## II. Démodokos

Co všechno spělo hlavou Démodoka,  
když Alkinoos pravil k němu: „Pěj  
ku počtě hosta mého Odysseva;  
ten v širém zatím mešká nádvoří  
při čackých junů hrách a zápasech,  
však odcházím, bych přivedl jej v síň!“  
A odešel. Sám Démodokos zbyl  
ve prázdňem večeradle u krbu  
a hlavou létla myšlenek mu bouř  
a dojmů vichřice a snů a dum.

Když Alkinoos pravil: „Pěj!“, on pěl,  
a nikdo neptal se a nebádal,  
do jakých bání, šachet hlubokých  
on svého ducha musil vstupovat,  
by zas a zase novou setkal báj,  
jež, byť by v jádru stokrát slyšena,  
zas nové formy svojí úpravou  
dvůr mohla okouzlit jak novinka.  
Sám Faiéků si takto navyk' sbor,  
dnes jako včera, zítra jako dnes,  
těm dobrodružným slouchat prozpěvům,  
ať rozmarným, ať hlubě jímavým.  
Den plynul za dnem a za rokem rok,  
co Alkinoos při dvoře byl živ,  
mohutný stařec údů olbřimých  
a slepý s tváří rudě bronzovou,  
již šedé vroubily kol kadeře  
a bílá, dlouhá brada končila.  
Jak mocný dub stál v řadě dvořanů,  
dub, jemůž nejednou blesk klikatý  
po pleci mohutně se svezl, jehož koš  
byl mejlím, svatým bohům, přeplněn,  
tož darem písni věčně zelených.  
V hloub slepec patřil stejně jako výš  
a varyto když jemu podáno,  
on struny zlaté mocně projížděl  
svou rukou žilnatou a po líci  
se táh' mu úsměv plný pokoje.  
Tu prvním zlacených strun dotekem  
se vzbudil písni duch a zaklepal  
na brány paměti, jež, tvrdá spěž,  
se ztěžka otvírala vzpomínce,  
však naposled se otevřela přec,  
že zpívat mohl, slepým okem svým  
k dnu všeho patře. Hluboko on zřel.  
Čet' z patra v minulosti análech,

čet' nepřipraven, až se v hloubi chvěl  
nad tím, co poprvé kdy vyslovil.  
Ba nejednou mu bylo, jak by oct'  
se nad propastí ducha závratnou,  
kam vrh' se, nevěda, kam dopadne,  
ni zač se v prudkém letu zachytí,  
co vyrve temnotám, jak rozum svůj,  
pro perlu z hloubi v sázku dávaje  
cit rozechvělý, soudnost napjatou.  
Ký dar mu bohy nesmrtnými dán?  
Kým síla, kterou mohl vládnouti  
a vyslovit vždy slovem případným,  
čím kolem svět, čím vlada Věčných v něm?  
Čím život v hloubi, výši, tu i tam  
a všady vře? Sám chvěl se před sebou,  
sám nedivil se pak, že oslepl  
nad tím, co viděl... Snil: Viděl se hochem,  
a stáda pás' a v klidu jeseně  
se večer vracel s nimi ku stájům,  
když potkal Orfea, již dřív jej znal  
a jako největšího z pěvců ctil.  
Jak zaleknul se, vida věštce tvář  
zlým hořem zrytou, oči potmělé  
v dál ztrnulé... Zastavil jeho krok  
a ptal se, odkud jde, co stalo se?  
Děl Orfeus:

„Jdu z Hadu. Před chvílí  
jsem ztratil vše, jdu mrtvola, jdu stín.  
Já nevydržel kráčet stále v před,  
já musil ohlédnout se, v mžiku tom  
jsem ztratil blaho sotva vrácené,  
svou Eurydiku.“  
– „A kam nyní jdeš?“  
děl Démodokos, hoch ten pastýřský.

„Jdu v Zapomnění!“ pravil Orfeus,  
„jdu v Noc bez konce, horší nežli smrt,  
jež smrtelníky schvátí řadou let,  
jsem nic bez lásky, bez lásky jdu v nic!“

– „Však písni dar, jež byly žitím všech,  
děl Démodokos v chvějných rozpacích,  
„nikomu nepřenecháš?“  
Orfeus ztichnul  
a dlouho přemýšlel, pak usmál se,  
ač bolestně a jak by nechtěl, šept':  
„Co písni dar je pěvci? Bolestí!  
Čím světu platen, který nedbá oň,  
jej neslyší?“  
„Však zhynout nemůž' přec,  
děl Démodok, „jej s sebou nevezmeš,  
jet' duší přírody i života.  
Tak lidé žijí rovněž s duší svou,  
ač o ní nevědí, tak s písni jest,  
ji ztratit, věděli by teprve,



co měli. Komu píseň odkážeš?  
Kdo po tobě má být majákem,  
by poesie září rozléval  
a přes vlny ji házel v mrákoty  
té ztmělé výspy, jakou naše zem?"

A pravil Orfeus: „Víc nemám sil  
dál světlo ono nést, je převezmi,  
jím směle mávej jako pochodní  
do temna věků! Ale dříve rci,  
zda poznal's velkou lásku v životě,  
bys mohl cenu žití poznati,  
jsi málo zralý ještě, hochu můj,  
a láska žen ti bude pohádkou.“  
Vzdych' Démodok: „Já miloval jsem již!“  
Děl Orfeus: „To první stupeň jest!“  
Šept' Démodok: „Já ale trpěl též!“  
Děl Orfeus: „Ó, nevíš, jak's mi blíž!“  
Křik' Démodok: „Já jsem se odříkal!“  
Děl Orfeus: „Ó, pak jsi bratr můj!  
Dar písní vezmi po mně, v klidu mřít  
já mohu teď, mám písní dědice,  
neb milovat a trpět, odříkat se,  
je trojí cestou k síle.“ Dech' mu v tvář,  
jej políbil a pravil: „Bratře, pěj!“  
A jako tenkrát dávno před lety,  
v svém snění pokračoval, v duchu pěl:

„Bud' zdrávo nebe! Čistý éthere,  
jenž rozlitou se číší usmíváš  
po prostoru ve šíři, hloubce, v dáli,  
jak velké moře, které zdouvá bůh!  
Bud' zdrávo moře, věčná zahrado  
změn, tiše, odlivu a přílivu,  
všech bouří luno, věčně vznícené  
a sotva zkolébané zefyry,  
korálu, perlí smavý palouku!  
Bud' zdráva země, výspo zelená,  
ať úsměvná, ať mračná tichem skal,  
ať pustá jsi, ať žněmi bohatá!  
A člověk zdrav' bud' na ní žijící,  
ten hrdý od pravěku zápasník,  
syn hmoty, ducha dědic vítězný  
a silný atlet časů budoucích!  
To všecko žij, neb vše to život jest!  
Co život vzbouzí v puku, ve hnízdě,  
vše svato jako píseň v srdci mém,  
co žádá, aby život dále kvet',  
je svato, jako mojich ňader chtíč  
po pravdě, dobru, kráse, naději,  
jež dává sílu, dává důvěru  
v boj proti slepé zášti živlů všech.  
Ó, štěstím zpít bych strh' vše na svou  
hrud',  
vše lidstva děje, dlouhé zápasy

o trochu světla v tmách a lásky v srdcích!  
Ó, chápu tebe, božský Orfee,  
co v jednom Euridiky pohledu  
moh's pochovat a cos v něm nechal též!  
Z tvé ruky беру tvoje dědictví,  
chci zpívat, leč ne pouze Faiékům,  
leč světu, lidstvu, příštím rodům dál,  
já Démodok, hoch druhdy pastýřský,  
jež po letech král našel Alkinoos,  
vzal k svému dvoru a mu velel pět  
při slavnostech a kvasech. A já pěl.  
Však zprvu opatrně, povrchně  
jen dějů dotýkal se, svedených  
jen divých řeží, půtek, útoků,  
cest dobrodružných, slavných heroů  
a smrtí na bojištích vzdálených,  
a pozděj teprv v jarém mužství svém  
o lásce pěl jsem žen a dívek smavých,  
o spádech Erotu, o štěstí krbu,  
o dětí reji, junů zápasech.  
To zpíval jsem, neb vím, co žádá svět  
a lidé v něm. A spokojen byl král  
a spokojen byl národ Faiéků,  
a mně tak prchla léta zralosti  
a léta stáří, v kmetství vstoupám dnes,  
a jiná proto bude píseň má:  
o všeho pět dnes budu příčinách,  
po všeho budu slídit kořenech,  
zkd trysknul puk, by v květ se rozvinul,  
kde žití zdroj, by mohlo trysknout výš.  
Strom obtěžkaný tíhou plodů svých,  
král mezi pěvci, zpěvák života  
a darů jeho, nikým neskloněn,  
vždy korunován svěžím vavřínem,  
ač slepý, ke kořenům vidoucí,  
ač hluchý, slyšící přec píseň sfér,  
ač zmírající, přece nesmrtelný,  
ač králův sluha, volných světů pán.  
Však dosti snění. Král tu pokynul,  
do dveří vchází Odyssev, náš host,  
on činů básník, já jen básník slov.“

### III. Poslední výprava

V rozsáhlých sadech svého paláce  
na pobřeží skalnaté Ithaky  
kmet Odysseus chodil o berlí.  
Jak můra noční těžká mdloba zlá  
se zmocnila všech druhdy křepkých údů,  
tak podivně se cítil znaveným,  
jak Hades by již prstem svým naň kýv'.  
Jej nebavilo vzpomínání víc  
všech výprav bývalých, vše dávná báj,  
se tísnilo mu zhaslým před zrakem,  
víc vyprávěti se mu nechtělo  
ty staré příběhy let minulých,

všem dobře známé. Palác nudil jej,  
i špižírny i skvosty pokladnic,  
kde všecko shled' již, srovnal, ocenil.  
Krb domácí po boku Penelopy  
mu zevšedněl; sestárlať ona již;  
ze svůdné, trpělivé manželky  
se stala stařice v nad otylých,  
od rána kázající k večeru,  
a mezi jeho syny čackými  
spor vládl tajný, dobře věděl o něm  
a těžce nesl jej. Svět jemu zhořk'.  
Jen jedno svěží zbylo v duchu starce,  
co nevyplnil ani mocný čas:  
to touha poznání, jež světem kdys  
jej štvála v dálku, v dobrodružství sta,  
již strach před smrtí zmocil nedoved':  
ta touha mořem věčně dunícím  
ku břehům cizím bloudit dál a dál  
a všady hledat, kde taj světa spí.  
To touha nezkrocená, silný pud,  
vše vidět, poznat, zvědět osobně.  
Ta živa v srdci starce chvěla se  
jak doutnající jiskra v popeli.

Dnes v listopadu den, kdy větry zlé  
od moře fičely a kraj se tměl  
a Hélios, ve mračen ztaje plášt',  
jej na procházce samotářské stih',  
to cítil dvojnásob a ptal se: „Proč  
po kouři zatoužil jsem Ithaky  
a vrátil se? Ó, dnové líbezní!  
kdy domlouvát jsem musil soudruhům,  
je v odpočinek zvátí v zátoce  
skal neznámých, je svádět k popěvku,  
než zítra v slaný se zas dají brod  
po moři pouti... Kde jste? Zdali víc  
se nevrátíte? Sám všech zahynout  
mám bídě zde jak otlučený strom,  
jak ohlodaná skála zvětraná?  
Já, který valné mužů šiky ved'  
a bázně neznal? Věční bohové,  
zřím jasně: samo stáří smrtí jest.  
Jak uniknout mu? Což tak sebrati  
se ku poslední ještě výpravě  
za sloupy Heraklovy, o kterých  
zvěst šušká tajně večer při bouři,  
kdy v trouchni pařežů se směje krb.“  
A co tak sadu svého stezkami  
se ubíral svou berlou tápaje  
ve zlatém písku vlhkém od moře,  
druh jeden starý, který všecko s ním  
kdys prodělal jak první kormidelník  
všech cest a výprav (nyní zahradníkem  
jej udělal v svých sadech královských),  
se k němu přiblížil, šel shrbený

a nemluvil, však cítil Odyssev,  
že duše stejně naladěna vstříc  
mu přichází. Pod starý sedli fík,  
jenž roztrh' kořenem zeď zahradní,  
a obrácení k moři starci dva  
se dlouho na vln příboj dívali,  
jak prášil se, co bouřil do skalín.  
Ač oba mlčeli, cos v srdcích jim  
se shrávalo jak drama poslední.  
A oba drželi se za ruce,  
král s plavcem. Oba stále mlčeli.  
Leč po hodině když se pozvedli,  
do očí pohlédli si upřeně  
a jedním tempem s rtů jim sjelo v ráz:  
„My vyplujeme, ano? – Ještě dnes!“

V svůj palác Odysseus vrátil se,  
v svou chatrč zahradník. A přišla noc,  
pruh světlý měsíce hrál na vlnách,  
jež neztišeny tříštily se v prach  
o pusté břehy skalné Ithaky,  
když v šeru jako matné bludičky  
se pochodní řad začal míhati  
a zakuklených postav několik  
do lodi, v křivé břehu zátoce  
vše začlo snášet hojné zásoby  
ku dálné cestě. Brzy Odysseus  
od boku spící Penelopy své  
se zvednul. Trochu níže naklonil  
se k spící ženě. Hlavou táhlo mu,  
co všecko přetrpěla ubohá  
před lety, on kdy meškal před Trojou  
a zbytečně svých dlouhých na cestách,  
jak obmysly hned a hned rázností  
všech nápadníků lécky strhala,  
jsouc věrna jemu, čacké synky dva,  
tož Telagona s Telemachem zatím,  
vzor matky ve všem, odchovala jemu,  
a líto mu jí bylo. Vděčnosti  
cit zahrnul mu duši vysoce,  
až k zalknutí. Však srdce pěstí smáčk'  
a vzpomínal, jak druhdy zrovna tak  
od nader Kalypsó i Kirky kdys  
se vykrádal jak zloděj v půlnoci.  
Tak vždycky byla touha po cestách,  
po dobrodružstvích souší, na moři,  
po cizích městech, cizích lidech v něm,  
že opustit moh' lásky plný květ  
i přítulného krbu sladký čár,  
že ještě stařec, znaven životem,  
na nové cesty musil vydat se  
ke sloupům Heraklovým, chtěje znát,  
jak vztyčeny jsou, kdo vjezd hlídá k nim,  
kterou as cestou božský Herakles  
až k Hesperidek pronik' zahradám,

kde Atlas bedry podepírá svět,  
kde rozrazil svou hromnou palicí  
břeh tvrdých skal, až moře s jáсотem.  
jak stádo řvoucích příkvalo lvů,  
za jeho stopou poloboha hřmíc.  
Tam jeti musí kol ostrova Kirky!  
A srdce staré něhy přívalem  
se zachvělo mu v bohatýrských ňadrech,  
div slzu že v svém oku potlačil.

Však jeho touha byla silnější  
po nových cestách, nových  
dobrodružstvích,  
že stínem vykrad' se a vesele,  
jak s okřídlenou patou Hermesa,  
paláce spícími spěl chodbami  
i sadu svého dlouhou alejí,  
a na loď, v zátoce jež meškala,  
vklouz' jako stín, kýv hlavou soudruhům,  
již s vesly v rukách svojich mozolných  
již čekali naň, used' lodi v příd'  
a ku odjezdu ihned pokynul.  
V ráz vesel řady dvě vzduch protály  
a zakypěla voda ztemnělá,  
a jako přelud loď se nesla v dál.  
Křik „Thalatta!“ byl na rtech potlačen,  
by darmo spáče v domu nezbudil.  
Leč oči mluvily a srdce reků  
jak pták se vznesla v této slavné chvíli  
chladného jitra v dál a k obloze!

Ó, vlny! vzduchu! slaná páro v něm!  
ó, větry, posli dále mlhavých!  
jak připínáte duším perutě.  
Jak stáří by, všem těžké břemeno,  
se s beder zmdlených sneslo zázrakem,  
všem takto poskočilo srdce v hrudi,  
a sotva zmizel očí z dohledu  
břeh Ithaky, si padli v náručí  
a objali se hlasně, bratrsky!  
Vše prchly starosti, zrak zjasněný  
po vlnách těkal, ptácích, oblacích,  
kvil větrů bdělé ucho chytalo,  
co s výše síla s mládí radostí  
jim v ňader otevřené kalichy,  
jak vzácná mana tiše stékaly...  
Tak ujžděli v dálku neznámou.  
Tak pozdravili břehy Hispanie,  
Maroko s jedné strany kývalo  
a s druhé Sardů křidobílý břeh.  
Pak začlo moře úžití se v ráz,  
na pravo Sevilla a Ceuta v levo,  
pak již jim kynula strž závratná,  
na jejímž konci vztyčil Herakles  
dva sloupy, výstražné své znamení,

za nimi moře sláným pláštěm svým  
část země druhou vodstvem příkřívá,  
svou k levé straně řídili vždy loď,  
až oči zhlédly poprv hvězdný dav  
druhého pólu. Kolem vodní poušť  
a ticho smrti. Pětkrát zhasnul den  
a pětkrát vzplál ve matném sousvětří,  
když hora z vln se začla zvedati  
před nimi strmá, srázná, vysoká,  
jež hrotem v oblacích se ztrácela.  
I zajásali... V tom se vichr zved',  
jež bouř si osedlala na dně vod,  
se vyvalivší hrozná, strašlivá;  
ta třikráte seskočivši na přídu,  
v svůj vír loď chytla spárem železným,  
jí zatočila jako pápěrkou,  
zpět zadní částí lodě mrštila,  
příd' hroužíc v bezdno... a již nad všemi  
se nedohledné moře – zavřelo.

\*\*\*

Ve Fonte-Avellanském klášteře  
čet' v refektáři mezi večeří  
tu zkazku dávnověku šedý mnich.  
Když dočetl, jal úžas všecky bratry  
a hlubé ticho v síni zavládlo;  
pak začal zvolna vážný rozhovor  
o cestě Odyssea poslední,  
jak u té hory stanul vysoké,  
u jejíž paty s druhy ztroskotat.  
A divně máty všem se jazyky,  
ni převor nemoh' rozsoudit jich spor.  
I povstal muž, jež nikdo posavád  
si nebyl povšim', u stolu jak host  
on seděl poutníků a cizinců.  
Byl střední postavy, měl dlouhý háv,  
jak bakalář měl kápi sametovou  
a veliký nos jeho orličí  
se nořil z tváře snědé, vrásčité,  
vlas drsný byl a v černých kučerách  
se nad okem chvěl plným svatých hněvů  
a dlouhých běd. Od stolu tento vstal  
a hlasem vážným pravil: „Očistec  
ta byla hora, slední výpravu  
kde skončil Odysseus věhlasný.  
Do moře vln ji Bůh tam zapustil,  
jí smrtelníkům nelze dostoupit,  
tam zhynout musili. Bůh nesvolí,  
by živoucí v říš smrti sestoupil.“  
Tu zrak všech obrátil se k řečníku  
a zřeli teprv hosta cizího,  
s orličím nosem v černém taláru.  
„A kdo jsi ty a odkud vše to víš?“  
se tázal převor. Odpověděl host  
a ohlas Věčna jeho slovy táh':  
– „Já Dante jsem, jdu právě odtamtud!“

## 10. Jaroslav Vrchlický: Ohlas (*Duch a svět*, 1878)

Tichý večer, kraj se zvolna stmíval  
ve posledním leta půvabu,  
nade mnou pták osamělý zpíval  
v lesklých hroznech zralých řeřábů;  
nyní odlet – duch můj spěje za ním  
v říši báje jsa okřídlen snem,  
letí k svěžím, zelenavým stráním,  
nad moře, jež líbá jejich lem.  
Modré nebe! vůněmi břeh dýše –  
svatá Hellas! ňadra dmou se výše.

Moře pláň se jako ve snu chvěla,  
slunce haslo v nachu opálu,  
lod' jsem viděl, kol předhoří spěla  
jak myšlenka duší pomalu;  
u kormidla zpěvy zaznívaly,  
vzduch se chvěl syt noční lahodou,  
v stříbro pěn se vlny rozplývaly,  
časem delfín mih' se nad vodou,  
za ním v perlích kapky letly vírem,  
vesmír dýchal svěžestí a mírem.

Zlatou dobu země tenkrát měla,  
člověk boha v nitru vlastním nes,  
růže kvetly lidem kolem čela,  
v srdcích láska, nadšení a ples,  
Dionyse! žezlem širé země  
byl tvůj thyrsus spjatý břečťanem,  
smrt se k lidstvu skláněla jemně  
ve snu září hvězdnou protkaném,  
nebes krásou mramor skvet – leč běda!  
nad světem juž velký stín se zvedá.

Vlny siným zkalily se rmutem,  
plavců píseň stichla veselá,  
vítr zalkal v stonu dlouhém, dutém,  
v hlubinách se země zachvěla;  
hory dříve svěžím kryty šatem,  
ční teď k nebi jako mohyly,  
noční mhou, červánků smutným zlatem  
slyš, co zní jak věštba Sibylly:  
„Mrtva země jest a věčně kleta,  
Pan teď zhynul, mrtev jest duch světa!“

„Zhynul! zhynul!“ vesmír opakuje,  
vlny, tráva, stromy na horách,  
všecko chví se, skály, keře, sluje.  
„Zhynul! zhynul!“ šumí lesní svah;  
orel, jenž dřív světy měřil v letu,  
schvácen zvěstí tou se unavil,

růže ztratila svou vůni v květu  
v mlází pták se v písni zastavil,  
slunce zhaslo v ztemnělých vln rovu  
a mha spadla rovna ku příkrovu.  
A lod' spěla tiše podél skalín,  
jak člun duchů tratila se v tmách,  
chrámy bohů keři divých malin  
zarostly, jich sloupy klesly v prach.  
Lidstvo! vidím ve zrcadle ducha,  
jak s tou lodí v dálku zmizely  
tvoje mladost, tvého božství tucha,  
úděl krásy, dětské veselí;  
ti, jenž slyšeli zvěst smrti Pana,  
viděli tě v sklonu tvého rána.

Co let prošlo, nežli struny mojí  
tknul se žal ten křídlem pověsti!  
co let prošlo – lidstvo v stálém boji  
touží po míru a po štěstí.  
V hrozny řeřábu zas ptáče sletlo,  
a zas pěje žal svůj dojemný,  
co v mé hrudi myšlenkami zkvětlo,  
klíčí v písni kalich tajemný,  
a mně zdá se, co přírodu tísní,  
chce teď v mojí ulevit si písni.

Duchu světa! rci, zda tvým jest rovem  
vesmír celý, či duch básníka,  
hřeješ sluncem, mluvíš věštím slovem,  
když prst jeho strun se dotýká,  
toužíš, zápasíš ve stálém sporu,  
zaklet v hmotu chvíš se tušením,  
hvězdami chceš mluvit na obzoru,  
hukem vod a stromů šuměním?  
Či jsi mrtev a svit slunce siný  
ozařuje nám jen zříceniny?...

## 11. Jiří Karásek ze Lvovic: Poznání (*Sodoma*, 1895)

*Je l'aime pour ta douleur...*  
Péladan

Ty, který máš duši toho, jenž mne hledal v minulých bytích. Ve chvění ruky Tvé cítím sblížení a přízeň, kterou jsem získal tak dávno.

Jako příliš pronikavá vůně vyplnil jsi komnaty mé duše. Oživil jsi a provlnil její smutky jako bílý průvod svatební provlňuje truchlivé stíny starého chrámu.

Tvůj úsměv jest jako závoj splývavého flóru, hozený na tvář mrtvou. Tvůj hlas je zastřený a temný jako údery bubnů při pohřbech zavražděných regentů.

V ulicích stmělých a pohaslých, kam zavěsily věky slavná svá mlčení, chceš, splyneme spolu, tak jako tehdy, kdy jsme tu mařili mládí, dva mnichové nad starými pergameny, dvě pobledlé, měsíční tváře nad barevnými zázraky misálů?

Vyhnanci z doby kramářství a špíny, my, kteří jsme se zrodili pro století slávy, v rytmus jediný spojíme své duše, v bratrství krve smísíme svá těla.

Nebo současníci Platóna, zpití polibky a přátelstvím svých duší, budeme poslouchati v domě Agathóna moudrost sladkých úst, do pozdní noci, po hostině, mezi těly přátel, usnulých po těžkém víně.

V svatém šiku Thébských budeme bojovat, dva milenci v krvavé řeži. A padnouce na své štíty, pod ranami nepřátel, pomísíme bratrské údy a v jeden nápoj slijeme svou krev, a naše rty jej budou píti v hodině umírání.

Obyvatelé Pompejí, ve vlasech růže, na cestě k zápasům, co zkáza nás stihne rozpoutaných žvlů, ukážeme synům pozdního století, již vykopou naše těla, úsměvy štěstí, jehož nepoznali lidé.

Vyžilá rasa, choulostiví Římané, v komnatách, kde visí mdloba voňavek, pohřbíme v svých polibcích předtuchy barbarů, kteří se blíží v divokých hordách k branám města.

Na dvoře Alexandra, papeže nevěstek, dvě pážata smutná, blouditi budeme uprostřed orgií, co noha bosá s pohrdou šlape tíaru a papež usíná na nestoudných ňadrech, budeme poslouchati, jak zdáli znějí pohřební nářky jako ztlumená vzpomínka smrti!

Synové Sodomy, budeme dívati se na oheň, jenž bude padati na naše střechy. A hynouce v požáru, přitiskneme se k sobě v šílenství vášně a obnažíme své údy k požitkům lásky, pohrdajíce Jehovou a smějíce se jeho hněvům...

Norimberk, červenec 1895

## 12. Jiří Karásek ze Lvovic: Hnus poznání (*Sexus necans*, 1897)

Jak všechno bylo dříve složité a těžké!  
A slova měla jemnost jako drahokamů!  
Ó Kallikle, jak víno voněla tvá duše,  
A jako víno zpíjely tvé rozhovory!

Jak morově dnes všechno páchne v hnusu!  
Ty řeči jako vody bahnem zachycené!  
Ta slova zvetšelá jak obnošený brokát!  
Ó synu Pyrilampův, jaká nuda!

Při pitce netečné, o anaklintron opřen,  
Co z kratéru hoch nahý víno čerpá,  
Teď v parodii koloruji všechno:

S grimasou opic Agathón jak zívá,  
Co Alkibiad zmožen vínem chrápe,  
A Sókratés senilné fráze žvatlá.

## 13. Jiří Karásek ze Lvovic: Příchod barbarů (*Sexus necans*, 1897)

*O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!  
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire.*  
Verlaine

Vše mdlé a těžké, jako spánkem ztíženo.  
Den po dni jako z vápna, v prázdných ulicích.  
A noc! Ta dlouhá mlčení, co usínají přátelé  
Při pitkách zdlouhavých! (Ta nuda všeho!)

Vyžilé rasy nejposlednější synové,  
Pod sluncem pohasínajícím, na půdě vysáté,  
Tu živoříme, pod pozlacenými stropy svých komnat,  
Čekajíce příval rusých barbarů k branám Města.

Neslyšíš volání? To výkřiky mužů z Gabaa!  
Po bílém mase volají, na veřeje tlukou v choutce zuřivé!  
(Vše dávno víme! Vše jsme poznali! Ah, morem voní vše!)

Nic více nechtět! Jak jsi jednotvárný, Kritobúle, v své lásce!  
Jako krví spáleny se chvějí tvoje nahé rty!  
(Ah jiné *světlo*! A jinak všechno viděti!)

## 14. Josef Svatopluk Machar: *Imperator Augustus Flavius Claudius Julianus (Jed z Judey, 1906)*

*Emilu Saudekovi*

I.

Můj Oreibasie, hle, každá chvíle  
mě vede dále od tvé drahé duše,  
hovoru tvého a tvé moudré rady!  
Má vojska jako valný proud se valí  
k hranicím říše a dny spočítat možno,  
kdy po perské se rozlijeme zemi –  
však vzdálen tebe, chci být přece s tebou,  
a proto budu, když mě touha sevře,  
to, co bych hovořit chtěl k duši tvojí,  
skládati v lístky. Domnívat se budu,  
že vyprávím ti jako v nedávných dnech,  
a ty že poslouchaje sedíš blízko;  
přátelský pohled upíráš k mým očím,  
tu hlavou kývneš, tu cos poznamenáš,  
tu povstaneš a ruce podáváje  
můj závěr schválíš upřímnými slovy.  
Ty lístky při návratu dosvědčí ti,  
že přání tvé přec vyplněno bylo:  
tys táhl proti Parthům s Julianem;  
ač císař Julian ti nedovolil  
a v Antiochii ti zůstat kázal,  
v tom shoduje se s řečí Galilejských,  
že lékaře je potřebí jen chorým,  
a ne těm zdravým. A tvůj Julianus  
je jist, že zdráv se z výpravy té vrátí  
a v řadě let tak zřídka potřebovat  
umění lékařského tvého bude,  
jak často vyžadovat bude sobě  
rad přátelských a zlatých zkušeností.

II.

Můj Oreibasie, jak den byl krásný!  
Zas Helios můj pohledem svým teplým  
probouzí stromy z netečného spánku,  
jak láskyplná matka děti budí  
a v zeleň oblékati se je nutí;  
vlast'ovky švižně vznášejí se modrem  
a provázejí k hranicím nás perským,  
jakoby průvod povinný dát chtěly  
legií orlům; táhnem stinnou cestou,  
kde šumných pramenů je stále hojnost,  
kde cypřiš s platanem nám chládek dává,  
když odpočívát nutno; v také chvíli  
má duše sílí obvyklým se douškem  
ze zdroje Platonova.

Sladko žítí!

A chtěl bych sladkost tohoto žití dáti  
celému světu. Helie můj velký,

dát radost lidstvu, jak cítí stromy,  
prameny, keře, trávy, ptactvo vzduchu  
i němý kámen po truchlivé zimě!  
Dát svěžest duším, blahé teplo krvi  
a štěstí života zas bédným srdcím  
po tmavé mrazné zimě galilejské!

III.

Hle, vojsko odpočívá v stínu palem,  
a já, můj Oreibasie, jdu k tobě!

V snu dnešní noci chlapcem jsem se viděl  
a procitnuv já dál dlel duší v krajích  
mladostí svojí. V dálce v Bithynii  
je statek malý nedaleko moře,  
a přec zas daleko tak, že mu poklid  
žvanivý kupec nikdy neporuší  
ni drzý námořník. Blíž statku zvedá  
se malý kopec, s něhož spatřit možno  
propontské moře, ostrovy a město –  
a k těmto hodům očí dýchá vůni  
materídouška, svlačec, bujná tráva.  
Klid svatý kolem. Možno čísti v knize  
a stíhat myšlenek let, možno hledět  
na zeleň moře, stíhat vlny, lodi.  
Je zahrada tam, prameny i koupel  
a vinice, jež památkou je malou  
mé práce rolnické... Tam žil jsem dětství.  
Mou matku vzala smrt mně, nemluvněti,  
a krví otce bratrovec můj, císař,  
si purpur zbarvil právě oblečený,  
když hochem byl jsem. Eunuch Mardonios,  
Skyth, barbar rodem, ale Hellen duší,  
jenž matce mé byl od děda dán kdysi,  
byl mladosti mé prvním učitelem.  
Ten dobrý stařec, který rodiče mé  
otvíral světy básní Homerových  
a Hesioda cenu znát ji učil,  
ten opuštěnou moji mladost pojal  
za slabou ruku, v Helladu ji zavedl  
tou cestou, kterou matku mou kdys vedl  
a na šlépěje její ukazuje  
mně oživil ji, již jsem navždy ztratil.  
„Na Delu kdysi blíže chrámu Foiba  
jsem viděl palmu mladou, sličnou  
vzrůstem“

– ó matko, z toho Homerova verše  
tvých dívčích roků obraz na mne zírá

už od těch dob, kdy vzpomínaje tebe  
čet prvně Mardonios verše tyto...

Ten bědný kleštěnec ved duši moji  
jen jednou cestou – dnes mu žehnám za to  
tak vřele, jak jsem vděčen byl mu tehdy.  
On naučil mě žítí prostým žitím  
a cenit nade všechny statky světa  
klid smavý duše, spokojenost nitra.  
On k řádům přírody mě zaved jemně  
a její souzvuk odkryl duchu mému.  
On svět mi otevřel, kde dosud žiji.  
A tenkrát také zamiloval jsem si  
Helia boha... Vždy mě hnala touha  
se koupat v zlatém teplém světle jeho  
a vzhlížet k tváři jeho nesmrtelné;  
za bezmračných pak nocí rád jsem patřil  
k nebeským krásám vznešeným a  
třpytným  
a poslouchaje nadzemský jich šumot  
jsem vnikal touhou duše v řády jejich.  
A tenkrát už jsem začal pociťovat,  
že duše lidská paprskem je pouze  
ze vznešeného světa Heliova,  
jež oživuje hrubou hmotu těla  
a po letech se k zdroji svému vrací.

A tenkrát také k poznání jsem došel,  
že žití otázka zní pouze: Jak žít? –  
a ne: V co věřit...

Jak ty bílé hvězdy,  
z nichž jedny v nepohnutí věčném stojí  
a jiné dalekou se drahou berou  
a nikdy nesráží se, neporuší  
svých cest a záštím k sobě nezaplanou,  
tak – jakých zákonů si přáti více  
pro efemerní lidské živobyty?...

Můj Oreibasie, tož pro dnes vale!  
Jdu podívat se, opatřen-li voják  
a řádně-li jsou postaveny stráže...

IV.  
Dnes saracenští posli přišli ke mně  
a meč a šíp svůj nabídli mi k službě,  
dám-li jim zase vypláceti ročně  
ty sumy, jak je předchůdcové moji  
se uvolili platit.

Řekl jsem jim,  
že nemám zlata, železo mám pouze,  
a pryč je poslal.

Hrdá římská slávo,  
jak děravý je pyšný háv tvůj zblízka!

V.

Dnes, Oreibasie, jsme překročili  
hranici perskou, města Circesia  
jsme dostihli a útokem je vzali.  
Lstní barbaři, již v podzemních se skrýších  
schovali četně, by nám v záda vpadli,  
jak lišky dýmem slámy a dřev révy  
jsou zadušeni. Ne eufratských vodách  
vesele lodi moje proudem plují,  
a legie mé v důvěře své síly  
a mého štěstí bujaře jsou k předu.

Ó Helie a všichni olympičtí!

Ne pouze k ozáření jména mého,  
však k slávě svojí, kterou obnovit chci,  
připněte úspěch k legií mých orlům!  
Klid chci dát říši, abych mohl vrátit  
vás lidem a vám lidi! Abych mohl  
tak zřídit svět, by v šíř i dál moh ležet  
váš slunný úsměv na prostorách jeho!

VI.

Můj Oreibasie, čtu dnes ten lístek,  
ježž posledně jsem napsal. Ví tvá duše,  
co lásky ukryto je v duši mojí,  
a také víš, jak touží vyraziti,  
by zaplavila celou říši moji –  
však také nenávidí Julian tvůj,  
a nenávist ta leží v duši jeho  
jak jeho láska. Dneska zabarvila  
myšlenky moje, v tomto okamžiku,  
kdy hovořit chci lístkem ku tvým očím,  
se v lístek dere...

Ano, Galilejšťí!...

Já poznal je, ty Lukáše a Pavly  
a Jany jejich... Vidím kameny ty,  
jež podloudnický vzali z řeckých chrámů,  
by neforemný domek připravili  
pro toho z Nazareta... Já je poznal  
i práci jejich, když jsem přinucen byl  
v ten domek vcházet, říkat slova jejich,  
šat jejich nosit, klopat oči k zemi  
a pokrytecky zříkat svých se bohů –  
co v srdci mojím velké slunce plálo,  
a svět, ježž oni za mrtvý již mnil,  
v studené noci jeho východ čekal.  
Já poznal je, ty Lukáše a Pavly  
a Jany, Marky. A že jsem je poznal  
a znám i ty, kdož ještě po nich přišli,  
povrhat mohu, smím i musím jimi  
i tím, ježž oni ve svých ústech nesou.

Hellado nesmrtelná, jaký barbar  
se z Galileje po tvé šíji sápe?  
Co může říci, co bys byla sama



neřekla jednou líp a případněji!  
Mrak vyšel z Galileje, zastřel černě  
oblohu modrou, ztemnil širý obzor,  
a nohy luzy v pološeru vešly  
do sladkých květů světa Homerova.  
Jak mohou smát se oni mythům твоjím,  
když na počátku kněh svých mají hada,  
jenž lidsky mluvě prostou ženu svádí?  
Když mají boha, zběsilého starce,  
jenž zlobí se a proklíná jak plavec  
a jemuž syna přiřkli, který nikdy  
se země starým otcem zdvižen nebyl?  
Když mají pannu, která porodila  
a pannou zůstala? Když mají boha,  
jež vbili na kříž, položili ve hrob  
a třetího dne dali mu vstát z mrtvých?

Jak mohou oni smát se mythům řeckým?

VII.

Můj Oreibasie, dnes na pochodu  
s vojákem prostým rozmlouval jsem  
trochu,  
jenž z Athen rodem. Maně vzpomínal jsem  
athenských dnů svých... v duši mé pak ožil  
den děsu jeden, jakých nebylo víc  
v tom mnohotvárném živobytí mojím.

Vrah Konstantius do Athen mi dopsal,  
bych bez prodlení přišel k němu v Milan.  
Tu krvavý stín otcův, bratra Galla,  
a bratrovců všech šeptal duši mojím:  
– Toť Juliane, poslední tvá cesta! –

Já slzy lil a zoufale pjal ruce  
k té bílé Akropoli Athenině,  
ne za svůj život, ale za smrt prosil,  
na půdě athenské já za smrt prosil,  
neb Hellenem jsem.

Říkali mi sice,  
že k velkým věcem vyhlédl mě císař –  
však já bych nejraději byl odvrhl všecko,  
i rod i jméno...

A ten Konstantius,  
vrah rodu svého, křesťany je chválen  
jak vyvolený páně, v němž se dobře  
zlíbilo bohu jejich!

Nízcí, podlí  
jsou Galilejští!...

Ostatně mám touhu,  
jež nebude už nikdy vyplněna  
a nad níž, Oreibasie, se asi  
usměješ tiše moudrým úsměvem svým:  
Rád bych byl býval na světě žil tenkrát,  
když tesařův syn chodil po Judei,

rád bych byl jednou pohleděl mu v oči,  
a slyšel slova jdoucí ze rtů jeho –  
Vím, čím je dnes... rád znal bych, čím byl  
tenkrát!...

VIII.

Dnes jenom slovo, Oreibasie můj!  
Potyčky, bitvy ukončeny všechny  
vítězstvím naším. Alexandr kdysi  
jak jarní bouře hřměl tak říší perskou!  
Překročen Tigris. Vojsko Surenova  
je zničeno a prchá na Ktesiphon.  
Čas obrátit... Snad u Arbel je vavřín,  
jímž Alexandr ovil kdysi skrání svou  
a jenž dá ochotně své větve Římu.  
Xenophon kdysi touto cestou stoupal  
k thalattě drahé... Nutno spálit lodi,  
jež mělčiny a dravý proud by zničil,  
a posádkou jich sesíliti vojsko...

Helie, králi, jak je život krásný!  
Tak činůplný, rušný, bouřný život!

IX.

Je ticho v ležení... Plá lampa v stanu,  
kde ještě bdím. Má ruka mdlá je psaním,  
neb zhotovila celou řadu listů,  
jež vládce povinnost jí napsat dala.  
Teď, Oreibasie můj, vzchopila se,  
neb ještě lístek napsat touží tobě...

Na Konstantia vzpomínal jsem dneska.

Oh, Konstantius! Zřídka jenom v žití  
jsem viděl nehybné ty líce jeho  
a oči potměšile šilhající...  
A přec se mohu Dia dovolávat  
a bohů všech, že choval jsem se k němu,  
jak chtěl bych, by můj syn se choval ke  
mně.

Co jemu nic tak špatným nezdálo se,  
ni okolnost, ni člověk, jen když mohlo  
mne zničit – já mlčel jen a čekal.  
A je-li zázrakem co – pak je jistě,  
že živ jsem zůstal.

Nemám tedy pravdu,  
když, Oreibasie můj, pevně věřím,  
že vůle nesmrtelných bohů živ jsem,  
již pro svou slávu mě zde zachovali  
a pro své oslavení vzhůru vedli?

X.

Můj Oreibasie, den dnešní pln byl  
nádhery slavné... Sedám k lístku tomu  
a v očích cítím sluneční plát světlo

a v uších slyším vítězný hluk polnic.

Helie králi, velebně pláls dneska  
v aetheru modrém! Díval jsem se k tobě,  
že nevěděl jsem, co se kolem děje!  
Tvůj pouhý odlesk je už dobrodiním –  
jak vznešenou být musí bytost tvoje!

Oh, Galilejští! Jak je možno klanět  
se člověku, jenž s hanbou vbit byl na kříž,  
jak ubohé to, mrtvolu mít bohem,  
když Helios se do očí nám dívá!  
On živý, žhoucí, veliký a věčný,  
těšitel duší, oblažitel těla!  
Jak možno vidět, cítit, dýchat, vonět –  
a přece věřit na mrtvolu jakous!?

Hle, biskupové vzájemně si klnou  
a jeden druhého zve synem ďábla  
a každý tvrdí, on že jediné zná  
tajemství pravé víry galilejské,  
a slibující ovečkám svým nebe  
jdou sami chytře za požitky těla;  
kněz v chrámu mince sbírá dávaje slib,  
že pánbůh jednou s úroky je splatí,  
a dobrá duše vrabce pustí z pěstí  
pro holuba kdes na hřebeni střechy;  
a lid se bouře v městech proti bohům  
v znamení kříže hlásá spásu svoji  
a žije vraždou, zlodějstvím a lupem,  
podvody, šalbou, cizoložstvím, klamem –  
jak možno vše to? Stačí pouze věřit?  
Vyznávat ústy a mít duši dravců?  
Má Galilejský dost na slovech víry?  
Praporcích, křížích, ornátech a zpěvu?  
Jak skromný bůh to...

Krev má však se bouří,  
že takého cos na Olymp mi sahá!

XI.  
Dnes pokračuji ve včerejší řeči.

Hellady bozi poetů jsou dílem,  
veselá družina těch skvělých představ  
je blízká lidem a přec vyšší nad ně...  
Vznešení bratří drobných smrtelníků...

A Hellen ví, že nejsou všemohoucí,  
že neúprosný Osud vládne jimi,  
však uctívá je hostinou a plesem,  
neb oni radostí jsou duše jeho,  
je krása zrodila, a žijí krásou  
a krása ta je nesmrtelnost jejich.

Je milujeme, i když nevěříme...

XII.  
Můj Oreibasie, jsi stále se mnou,  
ač často řada dnů je, v kterých slůvka  
neřeknu tobě...

Jsi tu po mém boku  
a pozoruješ práci dnů i nocí,  
starostí příliv, zaměstnání ducha,  
a vidíš, kterak v životě tom pestrém  
a v různých námahách se šťasten cítím.

Jsem ve stanu teď. Rozkazy jsem vydal  
pro zítřek vojsku. Hodlám psáti listy  
na senat římský, potom do Gallie  
a legii, jež leží v Pannonii.  
A v malé pause, jež mi nyní zbývá,  
poznámkou malou obracím se k tobě:

Hleď dobročinnost oněch Galilejských!  
Jak otrokář, když přilákat chce děti,  
jim koláč ukáže a vede k lodi,  
v ni usadí je, odrazí pak s nimi  
a v otroctví je kdesi v dálce prodá –  
tak Galilejští bezbožní a chladní  
lákaají dobrodiním lidi k sobě,  
by davše malý prospěch tělu jejich,  
tu duši mohli navždy ztročiti.

A lidská hloupost ráda v šanc dá duši  
a zradí staré bohy otců svojich,  
a bozi zrazení jen hrdě mlčí,  
neb ztročení duše už je trestem.

XIII.  
Jak vede se ti, Oreibasie můj,  
v dalekém městě? Vracíš lidem zdraví,  
sám zdravý a čil jak ptáče v podnebesí?  
Včerejší noci stál jsem po svém zvyku  
před stanem patře v zářnou harmonii  
nebeských těles. Náhle světlá koule  
se nesla rychlým letem tmavou klenbou  
a zmizela. A hvězdy plály dále,  
a bylo ticho...

Chvilí tou mou duší  
předtucha prošla o mém vlastním žití:  
k té kouli přirovnal jsem krátkost jeho  
a k záři její činy své... tak slavně  
se mihlo všecko, zniklo bez památky,  
a bílé hvězdy plály jako před tím...  
Je možno to? Zda odvolá mě Fatum  
a ruce pustí dílo nehotové?  
Je možno. Ale věřím, že čas přijde  
a jiná ruka dodělá mou práci  
a já tu ruku potom zlobím vděčně  
jsa jedním z paprsků těch teplých, zlatých  
Helia krále...

Ráno vypravoval  
jsem vůdcům svým o nočním onom zjevu,  
a dobří muži potom v potaz vzali  
etruské věštce, – bez nichž neudělá  
už ovšem kroku pověřivý Říman  
a jichž se proto v táboře mém hemží –  
hadači věstili cos, načež vůdci  
mě prosili, bych pro znamení mnohá  
k pochodu nedal dnešního dne rozkaz –  
etruské věštce z ležení jsem vyhnal  
a k pochodu jsem zatroubiti kázal.

XIV.

Hle, včera jsem ti vypsal o té kouli,  
dnes, Oreibasie můj, vidění své  
ti vylíčit chci z právě prošlé noci.

Na lůžku v stanu když jsem odpočíval,  
při matném světle lampy zjev jsem spatřil,  
jak v Gallii se objevil mi kdysi.  
Vysoký Kdosi s hlavou zahalenou  
a zahalený hojnosti roh v ruce  
stál nad mým lůžkem v dlouhé řasné toze.  
Zhalená hlava jeho pokynula  
pohybem vážným na mne, potom přešel  
prostorou stanu, pronik plátnem jeho  
a zmizel...

Vstal jsem, myslil na zjev dlouho,  
až v stan můj vpadl otevřeným vchodem  
zářivý pozdrav zarudlého slunce,  
a pozdrav ten mi na lístku zde leží,  
kde mluvím s tebou, příteli mé duše...

Helie jasný, dals mi život dobrý,  
poznání dokonalé, mysl zbožnou,  
i lehký odchod z žití dej v svém čase.  
Já rád byl živ, mně rozkoší dny byly,  
neb naplňoval jsem je činů řadou  
a není nutno z nich se zardívati.  
Však přijde-li už hodina má záhy,  
pak vezmi paprsk, jenž byl ve mně duší,  
a dej mu navrátit se k zdroji svému!

XV.

NA POSLEDNÍM LÍSTKU

Já, Sallustius, praefekt praetorio,  
jsem našel v stanu imperatorově  
těch lístků řadu, které psával císař  
ve chvílích odpočinku pro přítele,  
a na poslední dopisují toto:  
Barbaři často napadli nás v předu  
a hned zas v boku a hned zadní voje.  
I trávu sprahlou ničili nám ohněm,  
by koňům našim píci pokazili.  
Však nezlomen duch legií byl našich

jda s důvěrou za jeho ruky kynem.

U Tumary to bylo. Jezdci perští  
napadli voj náš. Císař, vzdychky v čele,  
kde jednalo se o útok či odraz,  
i tady vyrazil. Houf jezdců prchl.  
Za chvíli na to kvapná zpráva přišla,  
že barbaři se v týlu objevili.  
Hned imperator jako blesk tam spěchal,  
jen purpur jeho zavlál před očima  
jak výšleh ohně. Pancíř neoblekl,  
neb den byl žhavý. Pustil jsem se za ním.  
Peršani prchli – ale bludná střela  
se vbodlas náhle imperatoru v bok,  
a Julian se zapotácel... v čas jsem  
jej zachyt paží, s koně snes a nést dal  
do stanu jeho... Po koni pak volal  
a v boj chtěl znovu vyjet... Slzy  
nám tekly z očí. Z boku řinula mu  
krev valným proudem, jenž se nedal stavit.  
Tu viděl konec... Rozděлил nám leccos  
v památku svoji... S filosofy mluvil  
o příštím žití duše... Usmíval se...  
Jen jednu chvíli smuten byl, když řek jsem  
na jeho otázku: – Což Anatus? –  
že dobře mu již... Dech se stával těžší,  
pak sklenku vody vypil, vzdych a skončil...

Byl stejně synem Hellady jak Říma.  
Ten sílu duše, ona vzlet jí dala.  
A duše jeho jistě byla duší  
Hellady, Říma... sotva vyšla z těla,  
bylo nám, Řím že musí přestat dýchat,  
a Hellas že tu právě dokonala...

Vznešený v životě a velký v smrti.  
Žil krátce – ale slavná paměť jeho  
přetrvá věky.

Nám pak, kdož s ním žili,  
útěchou bude pro zbytek dnů našich,  
že znali jsme jej, že jsme dýchat směli  
vzduch, jež on dýchal, že jsme patřit směli  
v zrak jeho zářící a jako oknem  
k dnu jeho veliké a čisté duše.  
Přátelství jeho bude chloubou naší,  
a – líčí-li mi správně toho Krista,  
kdož ve vojště jej našem vyznávají –  
pak i ten Galilejský hrd být může,  
že takový duch byl mu nepřitelem.

Popelu jeho budiž lehka země!

## 15. Josef Svatoopluk Machar: Zelené oči (*Jed z Judey*, 1906)

*Karlu Judovi*

Vlád tenkrát onen pohan Julian,  
jenž vyhladit chtěl Pána Ježíše  
ze světa toho, ba i onoho,  
a za něj dosadit zas modly své;  
psem vzteklým zval jej ve svých kázáních  
náš biskup Basil svaté paměti  
i Antikristem, jak jej ohlásil  
kdys proroctvím sám Boží Beránek.

Já tehdy čítal věku dvacet let,  
když přibyl v město pohan Julian.  
To bylo k smíchu! Císař takový!  
Byl bradatý jak z pouště jakýs mnich  
a plášť měl sešlý, časem sepraný,  
jak mudrci jej nosí toulaví –  
a to byl císař! Byli lidé tu,  
kdož Konstantiův znali slavný dvůr,  
ba některým i bylo dopřáno  
políbit v kleče šarlatový šat  
slavného vládce – a ti vybrali  
srovnání mnohá z upomínek svých,  
jež Apostatě k slávě nebyla.

A když jsme na to poznali se blíž,  
on nás, jej my – tu jasno bylo hned,  
že v lásce se mít nikdy nebudem!  
Takový císař! Chodí ulicí  
jak řemeslník jakýs pokoutní  
v průvodu filosofů tlachavých!  
A doma v noci píše traktáty,  
že ani inkoust smýti nemůže  
s zkřivených prstů, spí jak trestanec  
na tvrdém lůžku, jeho tabulí  
by pohrd barbar voják z Gallie –  
a k tomu taký pohan zatvrdlý,  
že jako řezník denně zabíjel  
svou vlastní rukou modlám zvířata –  
a to byl císař!

– Ne, to nechtěl jsem  
vám vyprávěti, stařec hovorný,  
vždyť slyšíváte o tom v kostele,  
když sluha Páně zlosti příklady  
při rozboru slov božích uvádí,  
vždyť otcí svatí knihy napsali  
o žití Antikrista pohana –  
ne, o tom jsem vám nechtěl povídat.

Při silnici, jež vede k Efesu,  
tenkrát stával vavřínový háj,  
a v háji chrámek modly Helia,

kteroužto modlu Julian zvlášť ctil,  
a o svátcích – neb jak my světíme  
památné doby z žití Beránka,  
tak pohani též měli svátky své –  
šel s velkým průvodem v háj Julian  
a modloslužbu směšnou prováděl,  
jak divadlo by hrál, a toť se ví,  
dobyčce zabil, na oltář je klad  
a bláznivou tu oběť zapálil.

V tom chrámě byla modly podoba,  
prý staré práce, ceny nemalé,  
neb modla měla vlasy ze zlata  
a štít, jenž slunce obrazem být měl,  
jež v ruce měla, též byl ze zlata.  
A že tu modlu císař poctil tak,  
náš biskup Basil, svaté paměti,  
vzplál při kázání hněvem velikým  
a síru s ohněm na císaře dštil,  
a žár ten duše naše rozpálil,  
že v noci se nás houfec sebralo  
a k háji šli jsme. Stařec kněz tam byl  
a sedě na schodišti před chrámem,  
kam bledé světlo luno padalo,  
chtěl zdržet nás a vstup nám zabránit.  
I zabili jsme toho pohana  
pro slávu jména Pána Ježíše  
a vpadli v chrám... Byl měsíc, řekl jsem.  
A v bílém světle modla zdála se  
být živou, velkou, přísnou, hrozivou.

Z bílého svítivého kamene  
zdělána byla chlouba pohanů,  
souměrné tělo, hlava nahnuta  
do zadu byla, ruka se sluncem  
na prsou spočívala, druhá pak  
vztyčena byla v prostor chrámový,  
pletence zlatých vlasů leskly se  
jak vlasy světlohavé dívčiny  
i slunce v ruce její svítilo –  
však oči, zvláště oči. Byly to  
zelené čisté drahé kameny,  
jež oheň měly v sobě. Oči ty  
zíraly na nás, a ten oheň v nich,  
jenž hořet zdál se jako červánek,  
hluboko ležel – – my jsme stáli tu  
jak ohromeni... Tak ti pohani  
působit znali klamem umění  
na mysl lidskou...

Ve mně hnul se stud  
a svědomí hlas – vzkřikna hlasitě  
v tu modlu kyjem svým jsem udeřil  
a druzi za mnou bili statečně,  
až třesklo v ní cos, až se svalila.  
Hle, v nitru jejím sítě nečisté  
pavouci měli, špína byla tam –  
a to byl bůh! A to byl Helios!  
Ta šalba vznítla nás ještě víc,  
my oltář rozbili a posléze  
chrám rozmetali, ba i celý háj  
jsme vykáceli v svatém horlení.

To připomenout musím ještě vám,  
že bylo mnoho věcí předrahých  
v tom chrámě uschováno. Pohani  
takové dary modlám nosili,  
míníce, že má bůžek zálibu  
v darech a zlatu jako člověk sám.  
Poháry byly tam i konvice  
a misky k pití, štíty, stoličky –  
oh, spousta jmění. A my vzali si,  
jak komu z nás co padlo do ruky –  
neb od lidí ty věci dány kdys,  
ať k lidem se zas nyní navrátí,  
když šalbou stal se, komu dáno to.  
I zlaté vlasly modle odnesli  
i drahý štít. Já vedle věcí těch,  
jež blahobyt můj potom stvořily,  
ba kamenem se staly úhelným  
pro štěstí celé mojí rodiny,  
ty smaragdy dva, oči zelené,  
jsem odnes domů.

Přišla zase noc  
a – pekelné to smyslů mámení! –  
tu bílou modlu ve snu viděl jsem,  
jak zírá na mě zlobně hrozivě  
jamami vyloupaných očí svých.  
Já procit v strachu, dlouho modlil se,  
však do rána už usnout nemohl.  
Za slunečního světla bílého  
já díval jsem se na ty kameny:  
tak čisty byly, barvy veselé,  
jak mladý lístek z jara na bříze,  
kdyby byl jako voda průhledným.  
A hluboko v nich svítil červánek,  
ten zvěstovatel slunce ranního –  
já schoval je a spokojen jsem byl,  
že vzal jsem si je.

Přišla druhá noc  
a v ní zas d'ábelské to mámení!  
Bezoký stál tu, na mě díval se,  
já hnout se nemoh, nemoh vykřiknout  
a procit jsem zas v potu studeném...

A zase vzal jsem zrána kameny  
a podržel je v světle slunečním...  
zas byly čisty, barvy veselé  
a oranžový oheň hořel v nich –  
a v noci na to zas to mámení!  
I přemítal jsem dlouho o snech těch  
a napadlo mi, jak můj dědek as  
i praděd kdysi v chrám ten chodili  
a nevědomí klaněli se tam,  
jak já se klaním v domě Beránka.  
Jak prosili za štěstí dětí svých,  
tak já teď za svých onde prosívám –  
a lítost jala mě tak bezděky.  
– Však náhle zhrozil jsem se pokorně  
nad lítostí tou, jež je urážkou  
božského jména Pána Ježíše,  
a k jáhnovi jsem zašel stísněný  
kát se i vyznat duše trápení.  
A jáhen – byl to otec Timotej,  
jenž v Damašku byl potom biskupem  
a slávy Páně stal se paprskem –  
ten poradil mi: – zahod' kameny,  
bys neviděl jich, plač a modli se  
a tělo sbičuj – d'ábel pot'ouchlý  
uteče jistě se svým mámením! –

Ty oči zahodit mi bylo žel,  
vždyť byly ceny neobyčejné,  
však nepodívav více na ně se,  
já v skříň je zavřel, hlínu na ně dal,  
pak plakal, modlil se a tělo bil  
a čekal noci.

Spal jsem klidným snem.  
A druhého dne zase jsem se kál  
a modlil, do krve sbil tělo své –  
a zas byla pokojná má noc.  
Tak týdny mýjely i měsíce.

A zatím pohan Julian se dal  
na onen pochod proti Peršanům,  
a biskup Basil, slavné paměti,  
mu věštil: – Tesá tesařův již syn  
k tvé rakvi prkna, tesá, vzteklivče! –

Vy víte všickni, jak se splnilo  
proroctví ono světce biskupa.  
Prostému křesťanskému vojínu  
tam anděl Páně onu ruku ved,  
jež ostré kopí trestu vehnala  
v bok Julianův. Slyšeli jste též,  
jak pohan krev svou zachyt do dlaně  
a k nebesům vrh, slední potupu  
vykřiknuv zlostně: – Ty jsi zvítězil,  
ty Galilejský! – Potom zcepeněl  
bez boží milosti jak nemá tvář –

to vše nám do dnes líčí častěji  
sluhové boží v našich kostelích.

Však těžko slovy vymalovat dnes,  
jaká to sláva byla na světě!  
Tisíckrát krásněj slunce zářilo,  
stromoví kvetlo, ptáci zpívali,  
a chrámy páně otřásaly se  
vítězným zpěvem z hrdel křesťanských  
nad zkázou Apostaty pohana.

A tenkrát vzrušen velkou radostí  
a pln jsa trvalého bezpečí  
já vzpomněv sobě na ty kameny,  
chtěl spatřit jsem je.

Stopy hlíny smyl  
a na dlani je držel ve slunci  
a hle: ty oči byly mrtvy již,  
čistota jejich byla zkalena,  
vyhaslý oheň byl a zeleň jich  
ztemnělou barvu měla jeseně. – –

A tu jsem věc tu neužitečnou  
do řeky hodil rady pamětliv,  
již dal mi tehdy jáhen Timotej.  
Neb kníže pekel moh by v noci zas  
šálením trapným týrat duši mou,  
vždyť obchází nás jako řvoucí lev,  
a památky těch model pohanských  
zvláště milými jsou jemu příbytky,  
v nichž číhá jako pavouk na duši,  
a byť by ji i zmoci nemohl,  
přec potýrá ji pokušením zlým.

Náš věčný král, náš svatý Beránek,  
jenž vykoupil nás drahou krví svou,  
necht' před osidly pekel ostříhá  
to tělo, dokud duše dlívá v něm.  
Žádosti těla – chrti pekel jsou,  
a duše naše – bědná štvaná zvěř...

# **Obrazová příloha**

## 1. Antika v současné architektuře



Nákupní centrum Chodov v Praze, se sloupy v průčelí „chrámu“ a monumentálním schodištěm.



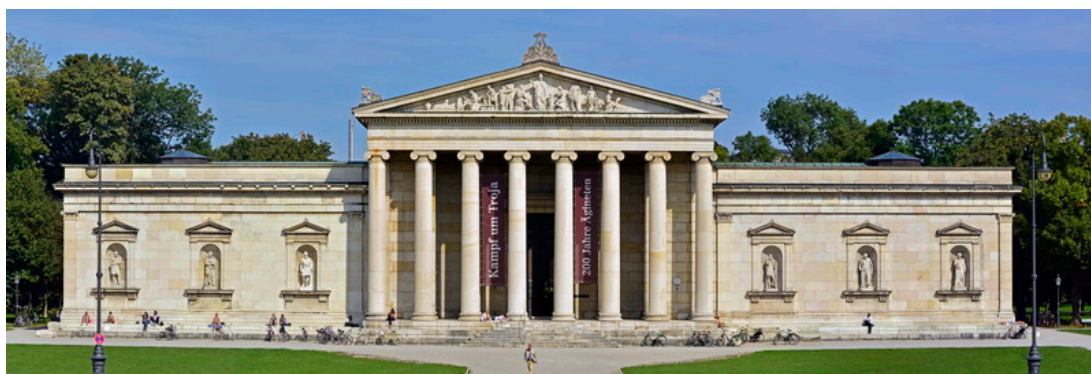
Kinosál a divadlo na luxusní lodi Costa Concordia s dekoračními prvky z řecké architektury: meandry a jónskými hlavicemi (bez sloupů).



## 2. Evropská neoklasicistní architektura



Zámek Kačina u Kutné Hory (arch. Ch. F. Schuricht 1806-1823).



Glyptotéka v Mnichově (arch. Leo von Klenze 1816-1830).



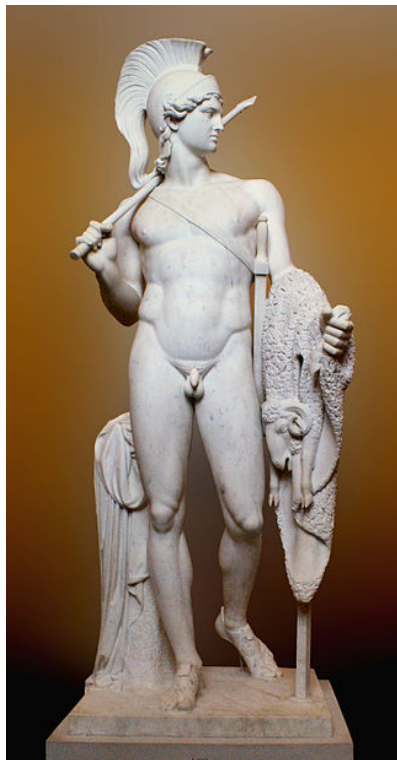
Vlevo: kostel sv. Marie Magdaleny („La Madeleine“) v Paříži (arch. Pierre-Alexandre Vignon a Jean-Jacques-Marie Huvé, dokončeno 1842);

vpravo: Walhalla, památník významných Němců u Řezna (arch. Leo von Klenze 1830-1842).

**3. Neoklasicistní sochařství:  
Antonio Canova (1757-1822) a Bertel Thorvaldsen (1770-1844)**

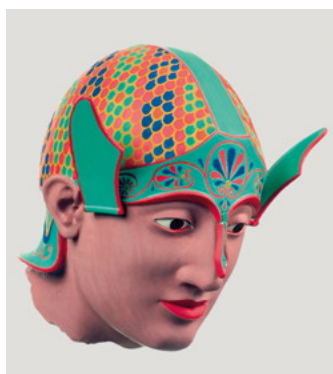
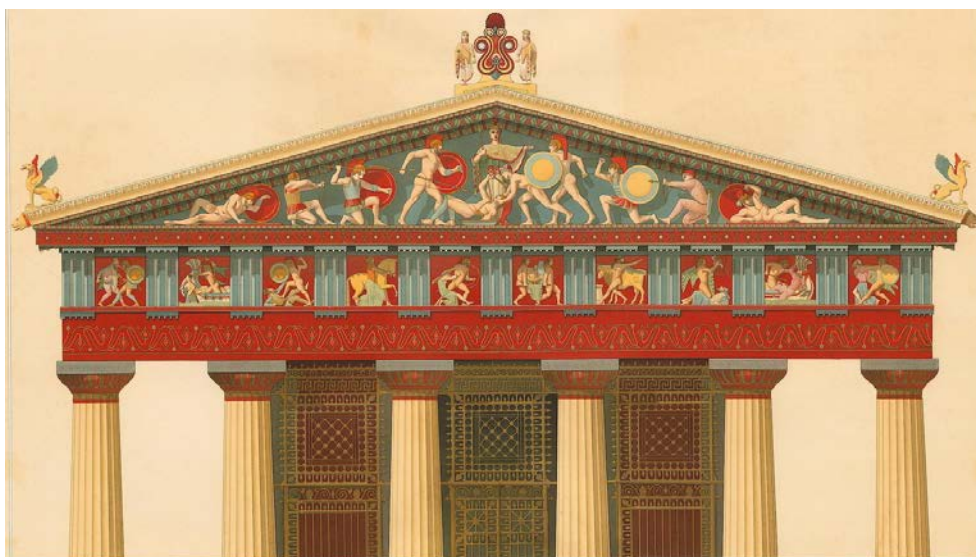


Canova: vlevo Venus italica (1822), vpravo Amor a Psyche (1787).



Thorvaldsen: vlevo Jason se zlatým rounem (1828), vpravo Venuše s jablkem (1813-1816).

#### 4. Rekonstrukce antické polychromie

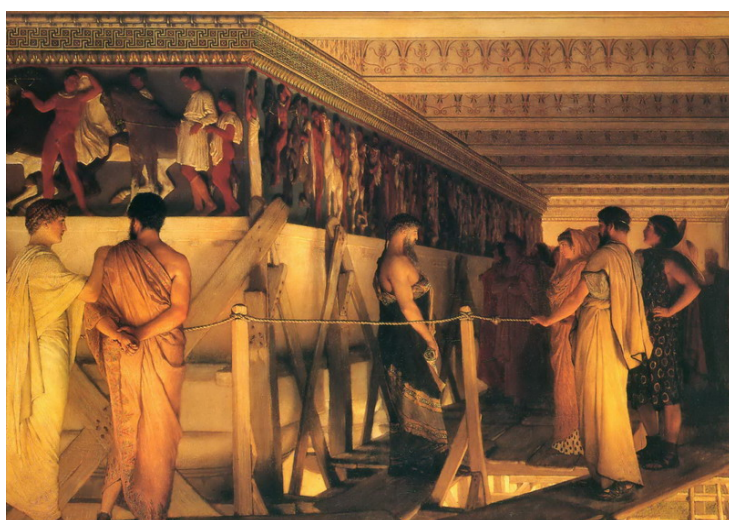


Nahoře: rekonstrukce chrámu v Selinunte (J.-I. Hittorff, před 1859);  
uprostřed: rekonstrukce chrámu Jupitera Panhelenského na Aigině (Ch. Garnier, 1884);  
dole: rekonstrukce polychromie na sochách z chrámu Afaie na Aigině (putovní výstava *Gods in Color* – Mnichov, Kodaň, Řím aj., 2003-2015).

## 5. Antická tematika na obrazech Sira Lawrence Alma-Tademy (1836-1912)



Vlevo: Rozdílné názory (1896); vpravo: Kolosseum (1896).

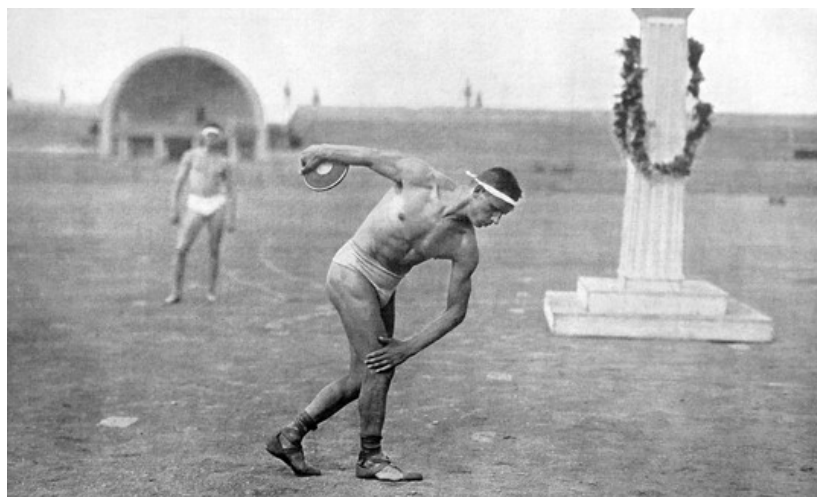


Vlevo: Feidias ukazující přátelům parthenonský vlys (1868); vpravo: Audience u Agrippy (1876).

## 6. Všesokolský slet 1912 – sletová scéna *Marathon*



Živý obraz „Marathon“ na V. všesokolském sletu, 1912.



Marathon: hod diskem.

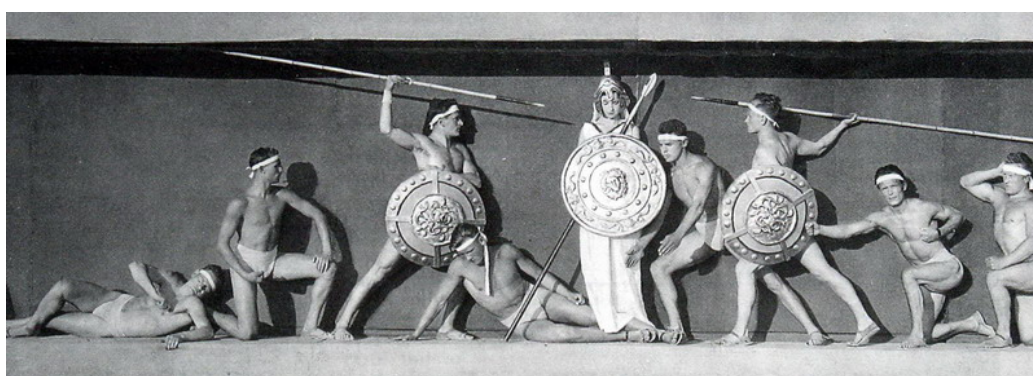


Marathon: sbor řeckých starců.

## 7. Všesokolský slet 1932 – sletová scéna *Tyršův sen*



Sokolové jako řečtí vojáci ve sletové scéně Tyršův sen.



Uprostřed a dole: živý obraz vytvořený sokoly jako vlys řeckého chrámu.



## 8. Vrchlického antické hry v Národním divadle: fotografie a dekorace



Atelierové fotografie. Vlevo: Jakub Seifert jako Catullus ve Vrchlického komedii *Pomsta Catullova*; vpravo: Marie Bittnerová jako Hippodamie v *Námluvách Pelopových*.



Římské město, typová dekorace pro Národní divadlo z osmdesátých let 19. století (C. Brioschi, H. Burghart, J. V. Kautský z Vídně); je pravděpodobné, že tato dekorace byla použita pro inscenaci některé z Vrchlického her.

## 9. Vila Adalberta Lanny v Praze-Bubenči

Postavena 1868-1872, autorství architekta Vojtěcha Ignáce Ullmanna a Antonína Barvítia je nejisté; malířská výzdoba Heinrich Gärtner (1828-1909).



Pohled na Lannovu vilu ze zahrady.



Reprezentační salony v pompejském stylu: pohled do Apollonova a Venušina salonu.



## 10. Ornamentace Karáskovy sbírky *Sexus necans* (1897) od Karla Hlaváčka

Nahoře: Satyrové hrající na syringu, tubu a dvojitou píšťalu (diaulos); dole: kočkovitá šelma jako atribut Dionýsa. Ornamentace Karla Hlaváčka k 1. vydání sbírky *Sexus necans* (Praha: Moderní revue 1897, s. 9 a 25).



### BACCHANAL

JÁ nový stvořím svět pro svoji duši,  
A nové slunce zapálím nad jeho městy.

To bude svět naivních a primérních barev,  
To budou tóny plné kontrastů, bez nuancí.

### SEXUS TRIUMPHANS

KREV horká se rozlije tělem a počne v něm vríti.  
To bude chvíle zděšení, až *jinyj* bude pohled tvůj,  
Než teď jej znám . . . To bude výkřik úzkosti,  
Jenž nervy strhá jak bázlivých pavučin spleť.

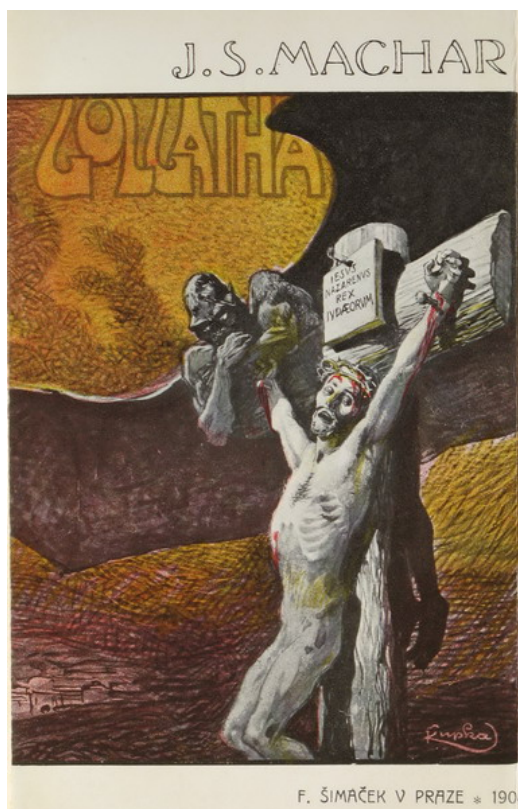
Budu prchat. Ale jak raučná zvěř zběsilým gepardem  
Uchvácen budu v šílenství. V jeskyních  
Tak troglodyté se scházeli kdysi v dávné Noci,  
V tělech hrubých formací surové, primérní pudy.

A budu cítit náhle, že bytost má je změněna tebou,  
A co tělo jak katalepticky skřiveno útoku se vydává,  
Že krev tvá je mou, dech tvůj že je mým, a že já jsem ty!

Praotce své dávné objevíme v sobě. Zadřimlé jich pudy  
Jak modré plameny nad bažinou zahoří v zsinalem chvění  
Nad odkrytou hanbou našich těl, od níž jsem ve studu odvrátil  
tváře . . .



## 11. Obálky Macharových sbírek od Františka Kupky I.



Přední a zadní obálka sbírky *Golgota* (Praha, F. Šimáček 1904).

### b. Na Golgatě

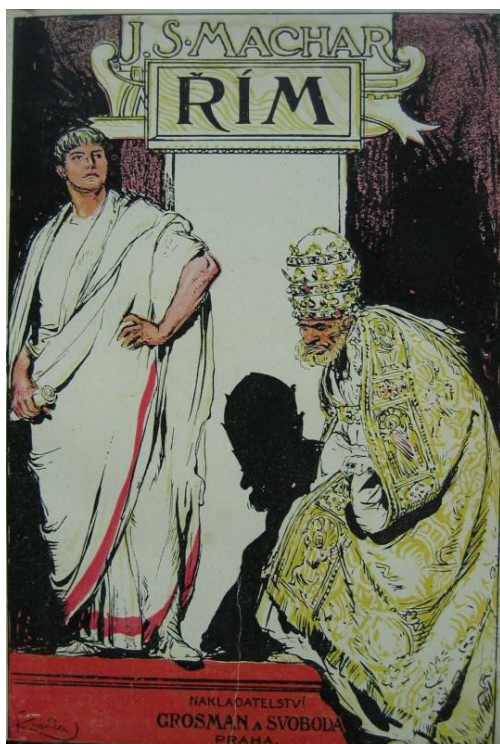
„[...] Proč nevzals tenkrát království ta všecka  
a slávu světa z mojí štědré ruky?  
Tvůj mladý život nekončil by tady  
v potupné muce, moh Jsi žít jej plně  
k vlastnímu štěstí, k blahu milionů.  
A co jsi přines? Smrt Jsi sel a rozbroj.  
Sám klesáš prvý. Pro jméno Tvé, sny Tvé  
sta a sta lidí vyleje krev svoji  
po křížích, arénách a popravištích.  
A když se uzdá, že sen zvítězil Tvůj,  
pak ve Tvém jmenu a jen ve Tvém jmenu  
se bude vraždit dále. Kam zrak sahá,  
tam řada hranic stojí plápolavých,  
kde ve Tvém jmenu oběti se pálí,  
a ve Tvém jmenu budou zuřit války,  
a ve Tvém jmenu budou hořet města,  
a ve Tvém jmenu zpusťoš se kraje,  
a ve Tvém jmenu bude proklínáno,  
a ve Tvém jmenu bude otročeno  
tělem i duchem. [...]“

### b. Julián Apostata

„[...] Vstaň, Juliáne, přehod' přes své plece  
plášť purpurový, vpleť do hustých vlasů  
si svěží vavříin, dej si zapět hymnu  
vítězství, slávy!  
[...]  
Ovčinců dvěře všude otevřeny  
a ovce venku, dobré, milé ovce,  
už nechce se jim zpátky v temné stáje  
k bděním a postům.  
[...]  
A v nebe nevěří už dobré ovce  
a milejší jim slunný den je tady  
než celá věčnost jednou mezi sedmi  
andělů kůry.  
[...]  
Pruh zlatý věští nové zlaté slunce.  
To, o němž snil Jsi. K čemu je nám boha?  
Vstaň, starý řetěz padá s duší našich –  
Ty zvítězil Jsi!“

(MACHAR 1904, 31 a 222-225)

## 12. Obálky Macharových sbírek od Františka Kupky II.



Nahoře vlevo: *V záři helénského slunce* (Praha: F. Šimáček 1906);  
nahore vpravo: *Jed z Judey* (Praha: Šolc a Šimáček s. a. [mezi 1922 a 1925]);  
dole: *Řím* (Praha: Grosman a Svoboda 1911).

## Abstrakt

Tématem předkládané disertační práce je recepce antiky v české literatuře a kultuře mezi léty 1880 a 1910. Práce zkoumá a analyzuje různé projevy vztahování se k antice v období, které se vyznačuje nápadným příklonem k antickým námětům, motivům a formám. První, nejrozsáhlejší část, metodologicky se inspirující demytizující perspektivou Vladimíra Macury a Jiřího Raka, se věnuje rozboru vybraných mýtů a stereotypů o antice, které se v dobovém diskurzu objevují nejčastěji: sleduje protikladný obraz starověkého Řecka a Říma a dále se zaměřuje na topos antického slunce a nebe, sochy (včetně dobových reakcí na objev polychromie antického sochařství), řecké gymnastiky s jejím využitím v tělovýchovném hnutí Sokol a nakonec na topos přirozeného antického člověka. Samostatné kapitoly jsou však v této části věnovány i významným prostředníkům recepce, tj. gymnaziálnímu školství a překladu. Druhá část se zabývá obrazem antiky v divadelních hrách Jaroslava Vrchlického, zvláště v trilogii *Hippodamie*, a jejich dobovou recepcí v divadelních recenzích a referátech. Ve třetí části je pak interpretována antická tematika v díle tří autorů: v básnické tvorbě Jaroslava Vrchlického, ve sbírkách *Sodoma* a *Sexus necans* Jiřího Karáska ze Lvovic a v díle Josefa Svatopluka Machara od devadesátých let do roku 1907, kdy vyšel jeho soubor fejetonů *Řím*.

### **Klíčová slova:**

literatura 19. století; recepce antiky; Řecko; Řím; stereotypy; překlad antické literatury; gymnázium; divadlo; Jaroslav Vrchlický; Jiří Karásek ze Lvovic; Josef Svatopluk Machar

## Abstract

The theme of the dissertation is the reception of the Classical Antiquity in the Czech Literature between 1880 and 1910. The aim was to analyse the ways in which Czech culture related to the Classical Antiquity in the period of increased concern with Classical topics, motifs and forms. The first, largest part, methodologically inspired by the demythicizing perspective of Vladimír Macura and Jiří Rak, concerns with stereotypical views of the Classical Antiquity particularly prominent in the contemporary discourse: the antithetical image of noble Greece and corrupted Rome, the topos of bright Hellenic Sun and clear Sky, the ideology behind the common opinion that Ancient sculptures were all white (and the reactions to the discovery that they were, in fact, polychrome), the topos of a Greek athletic body and its employment in the policy of the Czech sports movement 'Sokol' (Falcon), and last but not least the topos of a man unspoilt by civilization and living in accordance with the Nature. Separate chapters are also devoted to two then important intermediaries of reception, grammar schools and translation. In the second part, attention is drawn to the representation of the Classical Antiquity in dramatic plays by Jaroslav Vrchlický, especially the dramatic trilogy *Hippodamie*, and their reception in the contemporary theatre criticism. The third part consists of the analysis of Classical motifs in poetry by Jaroslav Vrchlický, collections *Sodoma* and *Sexus necans* by Jiří Karásek ze Lvovic, and works by Josef Svatopluk Machar written from the 1890s to 1907, the year his collection of newspaper columns *Řím (The Rome)* was published.

### Keywords:

19<sup>th</sup> century literature; Classical reception; Ancient Greece; Ancient Rome; stereotypes; translation of Classical literature; grammar school; theatre; Jaroslav Vrchlický; Jiří Karásek ze Lvovic; Josef Svatopluk Machar