

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Jiřina Vyorálková

MATEIU I. CARAGIALE A RUMUNSKÁ LITERÁRNÍ DEKADENCE

MATEIU I. CARAGIALE AND THE ROMANIAN LITERARY DECADENCE

Praha 2010

Vedoucí práce: PhDr. Libuše Valentová, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Obsah

1. Úvod	1
2. Stručný životopis	3
3. Orlice (Pajere)	6
4. Remember	20
5. Králové ze Starého dvora (Craii de Curtea-Veche)	35
5.1 Děj	36
5.2. Postavy	37
5.2.1. Pantazi	37
5.2.2. Pașadia	40
5.2.3. Pirgu	43
5.2.4. Vypravěč	46
5.2.5. Tři králové a jejich šašek	48
5.2.6. Katalog úchylek a dekadentní ženy	50
5.3. Vypravěč a vyprávění	59
5.4. Zobrazení času a vnitřní chronologie	60
5.5. Zobrazení prostoru	63
5.6. Jazyk a styl	67
5.7. Intertextualita: několik poznámek k mottům	70
5.8. Snění a sen	72
5.9. Interpretace.....	75
6. Pod pečeti tajemství (Sub pecetea tainei)	80
7. Závěr	89
Rezumat: Mateiu I. Caragiale și decadența literară românească	93
Résumé: Mateiu I. Caragiale a rumunská literární dekadence	95
Summary: Mateiu I. Caragiale and the romanian literary decadence	96
Seznam použité literatury	98
Příloha - výběrová bibliografie Mateie I. Caragiala	100

1. Úvod

Mateiu I. Caragiale je spisovatel, který v dějinách rumunské literatury vyčnívá jako velký paradox. Nepříliš plodný autor jednoho krátkého románu, dvacítky básní, jedné povídky a románového zlomku – tedy díla, které není pozoruhodné svým rozsahem, nýbrž závažností. Jediný rumunský tvůrce dekadentní prózy, opožděný, anachronický solitér, naprosto nezapadající mezi své píšící vrstevníky. Zdálo se, že na vývoj národní literatury nebude mít žádný vliv, ale postupem času se z něj stal autor vskutku kultovní, jehož následovníci jsou našimi současníky. Není bez zajímavosti, že v anketě časopisu *Observator cultural* z roku 2000, v níž odpovídalo přes sto rumunských literárních kritiků, bylo za nejvýznamnější rumunský román 20. století zvoleno právě jeho vrcholné dílo *Králové ze Starého dvora* (*Craii de Curtea-Veche*, 1929; slovensky *Králi noci*, 1979).¹

U nás není tento autor znám vůbec (pomineme-li hrstku kolegů rumunistů), přičemž hlavním důvodem je nepřeložitelnost jeho díla, přesněji řečeno jeho nepřevoditelnost do českého kontextu. Existuje pouze překlad do slovenštiny, který může být pro českého čtenáře půvabný právě pro barvitost a expresivnost slovenského jazyka, který pro nás – s nadsázkou řečeno – má podobné kouzlo Východu jako pro rumunského čtenáře výrazy tureckého a novořeckého původu, jimiž je román prostoupen. Vybrala jsem si tohoto autora jednak proto, abych ho přiblížila českému zájemci, jednak proto, že jeho dílo pro mě bylo a stále je velkou výzvou k pokusu o vlastní interpretaci.

Nehodlám se příliš věnovat osobě spisovatele, neboť v ohnisku mého zájmu stojí jeho tvorba. Jednotlivá díla pojednám chronologicky, a to samozřejmě podle doby jejich vzniku, nikoliv vydání. Stranou ponechávám také Caragialovo heraldické pojednání a rovněž Perpessiciovo přetlumočení jeho deníkových zápisků, neboť míru jeho nepřesnosti, ne-li dokonce mystifikace, už asi nikdo nezjistí.

Protože je Mateiu Caragiale jediným rumunským autorem dekadentní prózy, budu se snažit vysledovat zejména specifičnost jeho díla v kontextu evropské dekadentní literatury, jeho předobrazy a vzory i to, čím se od nich liší. Pokusím se také najít paralely v české literatuře, tedy v kultuře malé země, která je svým

¹ Cf. Călinescu, M. *Mateiu I. Caragiale: recitiri*. Cluj-Napoca : Biblioteca Apostrof, 2003, s. 12.

charakterem – zvláště v této době – převážně receptivní, podobně jako kultura rumunská.

2. Stručný životopis

Mateiu Ion Caragiale se narodil 25. března 1885 v Bukurešti jako Matei Constantinescu. Jeho otcem byl Ion Luca Caragiale, v té době už známý dramatik, a matkou Maria Constantinescu, která pravděpodobně stejně jako její milenec vykonávala úřednickou práci ve Správě monopolů. Některé prameny ovšem uvádějí, že byla dělnicí v továrně na tabák². O čtyři roky později se Ion Luca oženil s Alexandrinou Burelly, dceru známého bukurešťského architekta. Rané dětství trávil Mateiu u své matky, ale v šesti letech, tedy ve věku, kdy měl začít školní docházku, si ho k sobě vzal otec. Mateiu tedy v roce 1892 nastupuje na Chlapeckou školu „Petrache Poenaru“. Rok poté se mu narodí první nevlastní sourozenec, Luca, a o další rok později sestra Ecaterina, přezdívaná Tușchi. Na lyceu – otec mu vybral vyhlášené lyceum „Sf. Gheorghe“ – je Mateiu zapsán už pod jménem Matei Constantinescu-Caragiale. Studuje zde v letech 1896–1902, kdy je ředitelem školy Anghel Demetriescu, uznávaný jako profesor i jako spisovatel. Zřejmě pod jeho vlivem se rodí Mateiova vášeň pro historii a heraldiku. Nová záliba ho zaměstnává tak, že lyceum dokončuje jen s průměrným prospěchem, ačkoliv předtím byl premiant.

Na podzim roku 1903 započal Mateiu Caragiale studium práv na Bukurešťské univerzitě. Koncem tohoto roku také napsal své první básně: „Rudá noc“ a „Jeptiška“. V roce 1904 se I. L. Caragiale rozhodl přestěhovat do Berlína s celou rodinou, včetně nemanželského syna. Mateiu tedy začal studovat práva v Berlíně, ale bylo pro něj obtížné učit se zároveň němčinu i látku v ní přednášenou. Navíc ho stále zajímala spíše historie a heraldika, takže nakonec místo na přednášky chodil na dlouhé výpravy po městě. Nespokojený otec jej tedy hned na začátku následujícího roku poslal zpět do Bukurešti k jeho matce. Po nezdařeném pokusu dostat se na důstojnickou školu pokračoval Mateiu opět ve studiu práv. Podmínky, ve kterých s matkou v Bukurešti žil, byly zřejmě velmi skromné. Unikal tedy do své fantazie a nechal se fascinovat světem bukurešťské aristokracie. Začal se upínat ke svému domnělému šlechtickému původu, který odvozoval od sedmihradského rodu Karabetzů z Nagy-Buny, neboť zjistil, že jeho prababička se za svobodna jmenovala Carabăț. I přes nedostatek peněz se začal oblékat a chovat jako dandy, což vzbuzovalo antipatie a výsměch okolí. Ačkoliv mu studium

² Iovan, I. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002, s. 20.

práv nečilo potíže, zanechal ho již na jaře roku 1907. V květnu prodělal těžké onemocnění a měsíc poté se vrátil jako rekonvalescent na několik měsíců do Berlína.

Vztah syna s otcem byl velmi složitý, což je pochopitelné, uvědomíme-li si, jak tehdejší doba nazírala na nemanželské děti. Mateiu byl navíc v útlém věku odloučen od matky a „přesazen“ do nové rodiny, kde byl záhy odsunut na druhou kolej, protože jeho nevlastní matce se narodily vlastní děti. Zajisté také působila sláva a věhlas otce, který začínal být uznáván jako žijící klasik, leč syn ho viděl z méně zářné strany. Ve svých zápiscích otci vyčetl, že ho připravil o dědictví. Celá historie se odehrála v letech 1905–1906, tedy v době, kdy se Mateiu chtěl dostat na důstojnickou školu a osamostatnit se. Teta Lenci, v té době v pokročilém stádiu rakoviny, se rozhodla rozdělit své dědictví rovným dílem mezi všechny děti Iona Lucy, ten se ale rozjel z Berlína do Bukurešti a sestru na smrtelné posteli přesvědčil, aby celou sumu odkázala jen jemu³. Na druhou stranu ale víme, že se Ion Luca o pár let později zase vypravil z Berlína do Rumunska jen proto, aby synovi pomohl s publikováním jeho prvních básní. Oba Caragialové se v doprovodu Alexandra Vlahuṭy vydali do Jasů do redakce časopisu *Viaṭa românească* za šéfredaktorem Garabetem Ibrăileanem, kterého přesvědčili, aby v časopise uveřejnil Mateiovy verše. Třináct básní tvořících jádro pozdější sbírky *Orlice (Pajere, posth. 1936)* vyšlo v dubnu roku 1912 ve 4. čísle. Krátce poté – přesněji 22. června - Ion Luca Caragiale v Berlíně nečekaně zemřel.

Mateiu, který zůstal sám a bez prostředků, se v této době živil mimo jiné jako žurnalista v bulvárním listě *Seara*. Roku 1912 mu vládnoucí konzervativní strana – vedená nejspíš úctou k jeho otci – nabídla místo ředitele sekretariátu na ministerstvu veřejných prací. Měl tak konečně důstojnou a dobře placenou práci a plánoval si, že si konečně začne plnit své sny. Dařilo se mu i v tvorbě: v roce 1913 dokončil cyklus *Orlice* i první verzi povídky *Remember*. Rok nato se ovšem dostali k moci Brătianovi liberálové a Caragiale raději podal demisi.

V roce 1916 začal pracovat na svém vrcholném díle *Králové ze starého dvora*, jehož koncept však vznikl už roku 1910. Spisovatel svůj román pečlivě cizeloval a přepracovával celých 12 let.

Roku 1919 byl jmenován do funkce vedoucího odboru zahraničního tisku na ministerstvu vnitra, ale vydržel v ní jen pouhá dvě léta. Roku 1921 byl v osmém, srpnovém čísle časopisu *Viaṭa românească* publikován *Remember*; krátce poté podal

³ Cf. *ibid.*, s. 49–50.

Caragiale na ministerstvu demisi. Od té doby se věnoval pouze svým literárním a heraldickým zájmům.

V červnu 1923, tedy v osmatřiceti letech, se oženil s třiašedesátiletou Marií G. Sion, dcerou spisovatele Gheorghe Siona a skutečnou aristokratkou. Marica Sion spolu se svou sestrou zdědila pozemky v Bărăganu, kde Mateiu rád pobýval a choval se, jako by to bylo opravdové panství. Často zajížděl také do Sibině, kde zkoumal v muzeu Brukenthal prameny o historii rodu Karabetzů z Nagy-Buny, od nichž odvozoval svůj původ. S vyhlídkou na diplomatickou dráhu se na počátku roku 1928 vydal do Itálie, do San Rema, aby se tam setkal s Nicolaem Titulescem, tehdejším ministrem zahraničí. Domů se však vrátil odmítnut a zklamán.

Od roku 1926 vycházely postupně jednotlivé části *Králů ze starého dvora* v časopise *Gândirea* a konečně v roce 1929 vyšel román knižně v nakladatelství *Cartea Românească*. Následujícího roku začal Caragiale psát román *Pod pečeti tajemství* (*Sub pecetea tainei*, 1930–33) a několik fragmentů z něj poté uveřejnil ve stejném časopise, avšak tuto knihu, která měla spolu s *Králi ze Starého dvora* a zamýšleným románem *Sněm tetiček* (*Soborul țateilor*) tvořit trilogii, nikdy nedokončil. Jedinou jeho další prací je heraldické pojednání *Heraldický příspěvek k historii Brâncoveanů* (*O contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor*, dokončeno 1935). Zemřel 17. ledna 1936 v Bukurešti ve věku 51 let.

V jeho pozůstalosti byl nalezen deník z let 1927–1935, z něhož se nám ovšem dochovaly jen nepřesné a leckdy pozměněné opisy, které vyhotovil Perpessicius. Originál společně s ostatními Mateiovými rukopisy záhadně zmizel z psacího stolu Alexandra Rosettiho, pravděpodobně v bouřlivém roce 1941. Stejný osud tedy mělo i čtrnáct sešitů, v nichž si v letech 1923–1936 Mateiu vedl diář. Co se korespondence, týče, zachovala se jen ta odeslaná Mateiem (čítající přes 50 dopisů) a uchovaná adresáty, nikoliv korespondence přijatá.

3. Orlice (Pajere)

Jde o útlou sbírku dvaceti básní, které vznikaly v rozmezí deseti let: od konce roku 1903 do roku 1913. Tvoří v podstatě uzavřený cyklus, v němž můžeme rozlišit ještě další skupiny básní, jež jsou spolu různým způsobem provázané. Většinu sbírky – kromě pěti výjimek – tvoří sonety. Většina byla vydána nejdříve časopisecky a knižně celý soubor vyšel až krátce po autorově smrti, roku 1936 v nakladatelství Cultura Națională.

Nejvýrazněji je propojených prvních třináct básní, které vyšly roku 1912 ve čtvrtém, dubnovém čísle časopisu *Viața românească*. Kromě delší skladby „Chvála dobyvateli“ (Lauda cuceritorului) jsou to sonety sepsané v rumunském alexandrinu. Nejstarší vrstvu mezi nimi představují básně „Rudá noc“ (Noapte roșie) a „Jeptiška“ (Călugărița), obě ze sklonku roku 1903, a „Staré dvory“ (Curțile vechi) z roku 1904. Už v nich se objevuje většina hlavních témat cyklu: nostalgie po starých časech, oslava rumunského středověku, který je tu zpodobňován nejčastěji v momentě úpadku. Prvními dvěma básněmi začíná galerie dávnověkých postav, většinou starých lidí, kteří přežívají jako poslední svědkové slavných časů. Takovými svědky jsou i ruiny, které se objevují ve „Starých dvorech“.

Podívejme se na jednotlivé básně tak, jak jsou řazeny za sebou. „Kleió“ (Clio, 1910) je úvodem k celému cyklu. K básníkovi tu promlouvá múza dějepisectví Kleió, která je zde nazvána také „stăpâna“ (paní, panovnice). Tajemství zašlé slávy předků nelze najít v dokumentech, ale v šumění listů starých stromů. Velmi výrazné jsou motivy ohně a s ním spojené rudé barvy. Oheň je tu symbolem zkázy – takto se vrací i ve většině následujících básní. Dalšími příznačnými motivy, které se vinou celou sbírkou, jsou ruiny a noc.

„Chvála dobyvateli“ (Lauda cuceritorului, 1912) je rozvedením tématu o pět let staršího sonetu „Pohřeb válečníka“ (Prohodul războinicului), který za ní následuje a vytváří s ní určitý celek. Proto o nich pojednáme zároveň. Jako jediná báseň z cyklu uveřejněného ve *Viața românească* „Chvála dobyvateli“ není sonet. Je sepsána v tercínách a má 52 veršů. V této i následující básni se setkáváme s toutéž situací: barbarský náčelník je mrtvý, „trădat într-o strîmtoare“⁴ – tato formulace je v obou básních stejná. Tento pohanský dobyvatel, ničitel měst a „svatých oltářů“, je zde

⁴ „[...] zrazen v soutěsce“. Caragiale, M. I. *Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Tineretului, 1968, s. 53. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

opěvován a zdá se, že básníka velmi fascinuje pohanský pohřební obřad s množstvím krvavých lidských obětí. V Kleió čteme verš: „Umbrind cetăți în flacări cu turnuri prăbușite,⁵ a zde se setkáváme s veršem takřka totožným: „Cuprins de flacări pe căzânde turle⁶, což je na tak malém prostoru velmi výrazné. Stejně obrazy zkázy, které ve většině básní ilustrují konec nostalgického zlatého věku, jsou v této a následující básni použity k oslavě nespoutanosti a barbarství. Narážíme tak na typicky parnasistní i dekadentní téma, jenže zde je navíc určitý motiv nacionální: jak z veršů „Și-ades făceai îngrozitor să urle // De buciunări pădurile carpate, / Vânănd călare zimbrul și vierul / Și săgetând jivine-înpăimântate,⁷ vyplývá, opěvaným pohanem je tu dácký předek. Caragialův barbar je spíše romantickým buřičem než barborem dekadentů. I obrazy vichřice a rozbouřené oblohy odkazují spíše k romantismu. Mrtvý válečník otevírá galerii portrétů ze starých časů, která pokračuje v následujících básních.

„Rudá noc“ (Noapte roșie; 1903) je nejstarší básní *Orlic*. Jejím hrdinou je starý kníže („Voievodul“), který se na útěku z prohraného boje obrací a vrací se pro jistou smrt. Opět se ocitáme v atmosféře zkázy, vraždění a požáru, tentokrát ovšem na straně křesťanského panovníka, napadeného pohany. Jak vysvítá z následující básně „Jeptiška“ (Călugărița), kterou Caragiale začal psát hned po „Rudé noci“ a která s ní tvoří takřka diptych, pohany jsou tu tentokrát míněni Turci. Stará jeptiška, která zde vystupuje, je někdejší nevěstou Knížete zabitého Turky, tedy zřejmě toho z předcházející básně. Asketický život v klášteře tu nemá nic společného se zbožností: jeptiška pouze truchlí nad svým mrtvým snoubencem a modlí se, aby si smrt přišla i pro ni. I toto je východisko typicky romantické. Zajímavé je, že z celé řady sonetů- portrétů předků, je pouze tato báseň psána v 1. osobě.

Kulisy – opravdu jsou to pouhé kulisy – středověkého kláštera neopouštíme ani v následující básni „Bojar“ (Boierul). Hrdina také neoplývá křesťanskými ctnostmi a náboženství je pro něj věcí zvyku, jak vyjadřují verše: „Postește, se grijește, bârfește și strâmb jură, / Stă cuvios în strană și zice din psaltire,⁸ nebo „Cu dreaptă se închină, cu stânga smulge, fura, / Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire.“⁹ Za křesťanskou maskou se tedy skrývá postava ne nepodobná barbarskému válečníkovi z druhé a třetí básně. Jak

⁵ „Vrhají stín na pevnosti v plamenech se zbořenými věžemi,“ s. 51.

⁶ „Obklopen plameny ze zřícených věží,“ s. 53.

⁷ „A často jsi přiměl děsivě zavýt // Troubením karpatské lesy, / Lovil jsi na koni zubra a kance / A střílel z luku vyděšenou divou zvěř,“ s. 53.

⁸ „Postí se, zaopatřuje, klevetí a křivě přísahá, / Sedí pobožně v kostelní lavici a čte ze žaltáře,“ s. 56.

⁹ „Pravicí se křížuje, levicí rve, / Krade, loupí a zabíjí ve své žízni po loupeži,“ s. 57.

se dozvídáme, „de neam e Basarabă, și rudă cu Voievodul,“¹⁰ tedy jde o další postavu z okruhu mytického Knížete z „Rudé noci“. Opět se ocitáme v dobách turecké nadvlády a není jasné, kdo je horší: zda Turci, nebo bojar, který je jejich pravou rukou. Báseň má velmi zajímavou kompozici: její převážnou většinu tvoří povahová charakteristika bojara, ale v posledním trojverší přichází příběh otesaný na minimum a na konci posledního verše se dozvídáme, že bojar byl nečekaně zabit. Jak dále uvidíme, umění stručnosti a výstižnosti je pro Mateie Caragiala typické a setkáme se s ním i v jeho vrcholném prozaickém díle *Králové ze Starého dvora*.

V následující básni „Trpká“ (Aspra; 1908) se na scéně ocitá další, tentokrát ženská postava, stoletá stařena, které Turci vyvraždili celou rodinu. Stejně jako jeptiška ze stejnojmenné básně, nedochází ani tato pamětnice starých časů vnitřního usmíření. Obě samy sebe trýzní: jeptiška smutkem, stařena nenávistí. A zatímco se jeptiška modlí za svou smrt, stařena odříkává kletby.

Sonet „Mudrc“ (Înțeleptul; 1909) je v této galerii výjimečný: obejde se bez vražd, krve i nenávisti. Chybí v něm i všudypřítomné obrazy vzbouřené oblohy, plamenů i krvavých západů slunce. Umístěn za „Trpkou“ představuje kontrastní obraz smíření a duševního klidu. Mudrc není asketa, nýbrž člověk, který si umí užívat života. Pro svou vyrovnanost a pozitivní vlastnosti však nemůže vejít do historie, nýbrž jen do písní: „Și dacă cronicarii uitării-l hărăzesc, / În cântece-amintirea-i e de popor pastrată.“¹¹

Postava kronikáře se ostatně objevuje hned v následující, stejnojmenné básni (Cronicarul; 1910). Vracíme se zpět do kulís kláštera, kde před námi vystupuje další postava podobná svým způsobem jak jeptišce, tak trpké stařeně. Kronikář své kletby a nenávist na rozdíl od stařenky vylévá na papír a stejně jako jeptiška je poznamenán nenaplněnou láskou. Kněžna, která se zjevuje kronikáři v myšlenkách, je možná totožná s tou z následující básně „Kněžna“ (Domnița), napsané v témže roce. Ta je portrétem krásné mladé ženy, jejíž jistou zkažeností se autor, jak se zdá, kochá. Podobně jako v Bojarovi se v posledním verši dozvíme, že kněžna umírá, ale netušíme proč. Sonet „Na Argeși“ (La Argeș; 1912) lze chápat jako další rozvedení této básně. Mrtvá kněžna je opěvována podobně jako většina mrtvých žen v romantické a dekadentní poezii: „...

¹⁰ „Je z rodu Basarabů a z přízně Knížete,“ s. 57.

¹¹ „A když ho kronikáři odsoudí k zapomnění, / V písních lid jeho památku uchová,“ s. 58.

de mult ea doarme în ruinatul schit / De taină îmbălsămată și florile uitării / Îi troienesc
posace mormântul părăsit.¹²

„Trubec“ (Trântorul) je portrétem mladého zkaženého fanariota. Caragiale barvitě a s ironií líčí jeho zdegenerovanost, ošklivost, lenost a zhýčkanost. Báseň je koncipována podobně jako „Bojar“, dokonce zde najdeme parafrázi výše zmiňovaného verše: „[...]el, ce os de Domn e și viță de-Împărat,¹³ a v závěru opět přichází obrat v podobě stroze načrtnutého náznaku příběhu: „Și cînd în fața morții odată s-a aflat, / În trîntorul becisnic s-a deșteptat boierul.“¹⁴ V této básni se pro změnu setkáváme s odkazováním dozadu, tedy k předchozím portrétům předků, neboť mladý fanariot je označen jako „urmașul lor“.¹⁵ Podobný, ačkoliv o něco méně zestručněný příběh nalezneme později i v románu *Králové ze Starého dvora*, kde se heroičnost zděděná po předcích probudí v Pantaziho matce.

„Staré dvory“ (Curțile vechi, 1904) patří k nejstarší vrstvě Caragialovy poezie a uzavírají cyklus otištěný ve *Viața românească*. Tento sonet se od všech předchozích odlišuje tématem: tentokrát jím není nikdo z galerie předků, nýbrž ruiny, které po nich zůstaly. Ruiny jsou estetický topos oblíbený po celá staletí a obzvláště pak v romantismu a poté v umění *fin de siècle*,¹⁶ v Rumunsku pak zahajují tradici zpodobňování ruin Vasile Cârlova básní „Ruiny Târgoviște“ (Ruinurile Târgoviștii, 1830), Alexandru Hrisovergi ódou „Ruinám pevnosti Neamțu“ (Ruinelor Cetății Neamțu, 1834), Ion Heliade-Rădulescu rozsáhlejší skladbou „Noc na ruinách Târgoviște“ (O noapte pe ruinele Târgoviștei, 1836) a Grigore Alexandrescu svými básněmi ze 40. let 19. století. U Caragiala jsou ruiny zpodobněny ve fázi, kdy jsou opět pohlcovány přírodou, sugestivně vylíčenou vegetací, která má až ornamentální podobu. Jsou ovšem i místem evokace dávných dějů a zároveň krajinou duše, jak nám potvrzují i verše pozdější básně „Vyznání“.

Další výrazně se vydělující skupinu tvoří tři básně uveřejněné ve *Viața românească* v březnu roku 1913. Jsou to „Zahrady Klamu“ (Grădinile Amăgirii),

¹² „[...] dlouho už spí v ruinách malého kláštera / Tajemstvím balzamovaná a květy zapomnění / Mrzutě sněží na její opuštěný hrob,“ s. 61.

¹³ „[...] on, příbuzný Knížete a z královského rodu,“ s. 61.

¹⁴ „A když se náhle ocitl tváří v tvář smrti / ve slabomyslném trubci se probudil bojar,“ s. 61.

¹⁵ „[...] jejich nástupce,“ s. 61.

¹⁶ Připomeňme zde zajímavou Vojvodíkovu teorii, že „paradigmatem úpadku kultury se v literatuře a výtvarném umění přelomu století stala ruina, ruinózní architektura „mrtvých měst“, nejen jako příznak chorobné melancholie, totální apatie, zhroucení a kolapsu, ale také jako důsledek traumatu z převratných sociologických, přírodovědeckých a lékařských teorií a spekulací...“ Vojvodík, J. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006, s. 156.

„Návrat poraženého“ (Întoarcerea învinsului) a „Vyznání“ (Mărturisire). První dvě z nich jsou opět sonety, třetí je kratší dvanáctiveršová báseň, rozčleněná do tří strof. Oba sonety k sobě mají velmi blízko jak formou, tak tematicky. Jsou psány v druhé osobě singuláru a nacházíme v nich prvky symbolismu. G. Călinescu k tomu poznamenává: „Později, po roce 1910, vidíme nástroje symbolismu. Abstrakce se stávají postavami. Klam má zahrady, Vzpomínka dává podněty, Odcizení je květina.“¹⁷ Opravdu nejde o symbolismus v pravém slova smyslu, pouze o jeho propriety. O. Cotruș s odkazem na Călinescu dodává: „Ale tento symbolismus, neboť zůstává vnější, nezvyšuje u básnického slova příliš sílu hudební sugesce, ve srovnání s takzvanou parnasistní produkcí.“¹⁸ V „Zahradách Klamu“ je lyrický subjekt ošálen přeludem vzpomínek na mládí a okamžiky štěstí. V závěrečném přijetí trpkého osudu však nacházíme opět hrdost: „Amara soartă care te-a prigonit cu ură, / Încununându-ți fruntea cu mohorîte flori.“¹⁹ V „Návratu poraženého“ je osloven „plachý stín“²⁰, který ovšem můžeme rovněž chápat jako básníkovo alter ego. Nacházíme zde jakési motto, které by se dalo postavit do čela celé sbírky a v němž můžeme vidět ozvěnu Eminescova „Tu rămîi la toate rece,”²¹ z básně „Glosa“ (Glossa, 1883):

Și oricît de adîncă ar fi a ta durere,
Trufia nu ți-o pierde, rămîi nepăsător,

Nu te opri, nu plînge, și dacă-ți stau morminte
În drum, treci peste ele, înnăbușe-al tă dor,
Și-n neagra noapte pleacă, cu fruntea sus-nainte.²²

Báseň „Vyznání“ se od předchozích čísel sbírky liší formou, a to jak veršovou – je psána dokonce v trocheji –, tak gramatickou – teprve podruhé se zde setkáváme s výpovědí v první osobě. Básnický subjekt o sobě však ani zde nevypráví přímo, ale tentokrát prostřednictvím přirovnání, která se nacházejí v půli cesty k metafoře. Jde

¹⁷ „Mai încoace, după 1910, se văd uneltele simbolismului. Abstracțiile devin persoane. Amăgirea are grădini, Amintirea dă îndemnuri, Înstrăinarea e o floare.“ Călinescu, G. „Mateiu I. Caragiale: „Pajere““. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Editura Eminescu, 1985, s. 101.

¹⁸ „Dar simbolismul acesta, întrucît rămîne exterior, nu sporește prea mult puterea de sugestie muzicală a cuvîntului poetic, prin raport cu așa-zisele producții parnasiene.“ Cotruș, O. „Laudă și plîngere“. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Editura Eminescu, 1985, s. 188.

¹⁹ „Hořký osud, který tě nenávislně pronásledoval, / A věnčil ti čelo chmurnými květy,“ s. 63.

²⁰ „[...] sfioasă umbră“, s. 63.

²¹ „Ty zůstaň ke všemu chladný,“ Eminescu, M. *Poezii*. București : Editura pentru Literatură, 1967, s. 169.

²² „A jakkoliv hluboká by byla tvá bolest, / Neztrácej pýchu, zůstaň netečný, // Nezastavuj se, neplač, a když ti budou hroby / Stát v cestě, běž přes ně, zadus svůj stesk, / A běž do černé noci, s čelem vztyčeným,“ s. 63.

o řadu topoi typických pro dekadentní a symbolistní poezii: moře, ruiny, květina, píseň, náhrobní svítilna. O. Cotruș k tomu poznamenává: „Báseň Vyznání, v níž nechybí nervalovské reminiscence, je suitou rozvinutých přirovnání básnickovy duše k romanticky pustým krajinám.“²³ Tzv. „krajiny duše“ jsou však fenoménem příznačným spíše pro dekadenci a její předchůdce. Poprvé se tento pojem objevil asi v deníku švýcarského filosofa a básníka Henri-Frédérica Amiela (1821–1881), kde nacházíme slavnou větu: „Tout paysage est un état de l'âme.“²⁴ Projevuje se zde typická nechuť dekadentů k fyzis a příklon k artificialitě: báseň nenapodobuje přírodu, ale příroda je uměle konstruována. V souvislosti s touto básní, bych chtěla upozornit zejména na symboliku moře, které souvisí s hloubkou a zrcadlením. Právě fenomén zrcadlení je pro tvorbu Mateie Caragiala příznačný a opakuje se ve všech jeho dílech. Zrcadlení a zejména nekonečné zrcadlení, s nímž se setkáme hlavně v *Králich ze Starého dvora*, symbolizuje uzavřenost subjektu vůči světu, ale zároveň i jeho odstup od sebe sama.²⁵

K výše zmiňovaným šestnácti básním se v konečném vydání přidávají další čtyři: roku 1913 napsaný a o tři léta později v časopise *Flacăra* uveřejněný sonet „Hodnostář“ (Dregătorul), kratší báseň, jejíž název můžeme přeložit jako „Spíš“ nebo jako „Spi“ (Dormi) a dvě delší skladby: „Poustevník a stín“ (Sihăstrul și umbra), který ve skutečnosti patří k nejstarším básním souboru (je z r. 1905), a „Samota“ (Singurătatea).

„Hodnostář“ je dalším obrazem z galerie předků. Tentokrát je báseň opravdu pojatá jako popis starého portrétu, na němž je vymalován někdejší vysoký fanariotský úředník. Opět se tu setkáváme s Caragialovým ambivalentním vztahem k jeho hrdinům, kteří se vyznačovali všemi balkánskými nešvary, ale které autor i pro tyto nešvary obdivuje, protože jim pomáhaly přežít.

Cu duhul său cel ager, cu mintea-i iscusită
 El multe uneltit-a și cite-a și-ndurat,
 Ca-ncet, treptat, s-ajungă, slăvit și tămîiat,
 Să ție țara-ntreagă sub gheara-i răstignită.²⁶

²³ „Poezia Mărturisire, nu lipsită de reminiscențe nervaliene, este o suită de comparații dezvoltate între sufletul poetului și peisaje de dezolare romantică.“ Cotruș, O. Op. cit., s. 188.

²⁴ „Každá krajina je stavem duše,“ citováno podle: Bednaříková, H. *Česká dekadence*. Brno : CDK, 2000, s. 46.

²⁵ Srov. Bednaříková, H. *Česká dekadence*. Brno : CDK, 2000, s. 17.

²⁶ „Se svým čilým duchem, s bystrou myslí / Toho mnoho zosnoval a kolik vytrpěl / Než pomalu, postupně dosáhl, oslavovaný a podkuřovaný, / Toho, že drží celou zemi ve svých roztažených spárech,“ s. 64.

Portrét, respektive umělecké dílo vůbec, dokáže uchovat tajemství staré vášně, přesněji řečeno uchovává v určité podobě jak vášně samotnou, tak její tajemství, a právě to je na něm přitažlivé.

Drobná dvanáctiveršová báseň „Spíš“ je invokací mrtvé dámy, pravděpodobně šlechtičny ze starých dob, takže tuto báseň můžeme volně přiřadit k sonetům „Kněžna“ a „Na Argeși“. G. Călinescu z celé sbírky pouze této básni přiznává jistou originalnost: „Originální akcent se objeví pouze tam, kde je pro vykreslení zesnulé dámy ožívován v barvách a kaligrafii byzantské malby fanariotský obřad.“²⁷ O. Cotruș s ním polemizuje: „Báseň Spíš, v níž G. Călinescu nachází ‚barvy a kaligrafii byzantské malby‘ se uzavírá baudelairovským motivem z *Une charogne*, uvedeným s delikátní neohrabaností, jako dekorativní záminka, bez zachvění před tváří smrti.“²⁸ Nejsem si ale jistá, zda se tu opravdu dá najít aluze přímo na Baudelaira a jeho „Zdechlinu“, protože „polibek Smrti“ je jednak mnohem učesanější formulace, než polibek červů²⁹, jednak jde o obrat velmi rozšířený a v oněch dobách až klišovitý. Naopak bych vyzdvihla verše: „Dormi că ți-au rănit pleoapele / Făcliile aprinse,“³⁰ v nichž nacházím originální projev zlyrizované morbidity.

„Poustevník a stín“ je delší báseň (má 58 veršů rozdělených do nestejně dlouhých strof) typicky romantického střihu. Je koncipována jako dialog mezi poustevníkem a přízrakem hříšného bojara, který je odsouzen po smrti bloudit světem jako upír. Romantické je také líčení rozpoutané noční bouře v lesích, před níž se přízrak nemůže ukrýt.

„Osamělost“ čítá 75 veršů a je tak nejdelší básní sbírky. Tematicky je rozvedením a částečně i polemikou se „Zahradami Klamu“. I zde přichází básnický subjekt do noční zahrady/parku, kde se mu při rozjímání zjeví přelud, který ho upomíná na šťastné chvíle a snaží se jej přesvědčit, aby zvolil příjemnější a pohodlnější životní cestu na úkor své pýchy. Lyrické já mu odpovídá:

²⁷ „Un accent original se descoperă abia acolo unde, pentru zugrăvirea unei cuconițe răposate, se dă în culori și caligrafie de zugrăvitură bizantină un act de ceremonie fanariotă.“ Călinescu, G. Op. cit., s. 101.

²⁸ „Poezia Dormi, în care G. Călinescu găsea ‚culori și caligrafie de zugrăvitură bizantină‘, se încheie cu motivul baudelairian din *Une charogne*, introdus cu delicată stîngăcie, ca pretext decorativ, fără cutremurare în fața morții.“ Cotruș, O. Op. cit., s. 188.

²⁹ Pro srovnání uvádím Hrubínův překlad posledních tří strof básně „Zdechlina“: „A přece jedenkrát budete, není zbylí, / jak tohle svinstvo plné much, vy, hvězda očí mých, vy, slunce mého žití, / vy, vášně má i strážný duch! // Ano! jak tohleto, královno spanilosti, / svátostmi zaopatřenou / vás dají do země práchnivět mezi kosti, / pod tučnou trávou zelenou. // Pak rcete, krásu má, těm červům, kteří v šeru / polibky žrát vás budou dál, / že božskou podstatu i tvar svých lásek věru, / ač dávno tlí, jsem uchoval!“ Baudelaire, Ch. *Vino samotářovo*. Praha : Československý spisovatel, 1979, s. 50.

³⁰ „Spíš (spi), neb ti víčka zranily / Planoucí svíce,“ s. 65.

– Taci, îi răspund, mai scumpă îmi e a mea durere,
Prin ea spre-nțeleptiune eu cugetu-mi ridic,
Ce-mi pasă dacă sufer, când sufer în tăcere,
Când nu cârtesc, nu blestem și nu cer mîngîiere,
Când nu mă- ncred în nimeni și nu cred în nimic!

Iubirea e robie; trădarea, umilință;
Nădejdea? ce-mi ramîne a mai nădăjdui?
Precum în nepăsare trăiesc fără credință
Voi ști deopotrivă să mor fără căință,
Chiar clipa cea din urmă o voi disprețui.³¹

Odmítá tedy pokoru i v okamžiku smrti a v následujících verších proklamuje svou hrdost a pýchu, zděděnou po předcích:

Că margini nu cunoaște păgîna-mi semeție,
Afară de trufie nimic n-avut-am sfînt,
Mi-am răzbunat printr-însa întreaga seminție,
Și sub călăuzirea-i pășesc cu bărbătie
Pe atît de aspra cale a negrului mormînt...³²

O. Cotruș k tomu poznamenává: „Že si Mateiu I. Caragiale sám sebe představoval jako jednoho z posledních představitelů smělého pokolení a zahrnoval do své existence styl neslučitelný s dnešní dobou, je nezpochybnitelný fakt.“³³ Tato báseň má typicky dekadentní rysy: jde o pseudodialog mezi různými aspekty básnického Já, tedy o autokomunikativní text, kde je uzavřenost a osamělost subjektu předznamenána již titulem; dále se tu opět setkáváme s fenoménem krajiny duše a obvyklým dekadentním gestem vzdoru a odmítnutí okolního světa. Bez zajímavosti není ani to, že motto vybrané pro tuto báseň pochází z díla samotného Casanovy, symbolu dekadenty oblíbeného 18. století. Zároveň je „Osamělost“ i syntézou celé sbírky: básnické Já splývá s přízraky z dávných dob, s předky, k nimž se hlásí a z nichž čerpá svou hrdost a odvahu.

³¹ „Mlč, odpovím mu, dražší mi je má bolest, / Jí se pozvedá má mysl k moudrosti, / Co mi záleží na tom, zda trpím, když trpím mlčky, / Když nereptám, neproklínám a nežádám útěchu, / Když nikomu nedůvěřuji a nevěřím ničemu! // Láska je otroctví, zrada, ponížení; / Naděje? v co mi ještě zbývá doufat? / Tak jako ve lhostejnosti žiji bez víry / Stejně tak dokážu zemřít bez pokání, / Dokonce tím posledním okamžikem budu pohrdat,“ s. 70.

³² „Neboť nezná hranic má pohanská smělost, / Mimo pýchu mi nic není svaté, / Pomstil jsem skrze ni celé pokolení, / A pod jejím vedením kráčím mužně / Po tak trpké cestě k černému hrobu...“, s. 70.

³³ „Că Mateiu I. Caragiale s-a înfățișat pe sine ca unul dintre ultimii reprezenatnți ai seminției semețe, încorporîd în existența lui un stil incompatibil cu vremea noastră, este un fapt neîndoielnic.“ Cotruș, O. Op. cit., s. 189.

Na tomto místě se ještě pokusím stručně popsat sbírku z versologického hlediska. Začnu básněmi, které jsou v této sbírce výjimečné svou formou nebo metrem, tzn. těmi, které nemají formu sonetu, nebo nejsou psány tzv. rumunským alexandrinem. Je to celkem pět básní: „Chvála dobyvatelů“, „Vyznání“, „Spi“, „Poustevník a stín“ a „Samota“.

„Chvála dobyvatelů“ je napsána v tercínách, tedy formou, kterou nejvíce proslavila Dantova *Božská komedie*. Skládá se z jambických veršů, jež mají při mužském zakončení deset slabik a při ženském jedenáct. Jejich rýmové schéma je *ababcb... xyx (y)*, tzn. že střední verš každé strofy se rýmuje s lichými verši strofy následující a celá báseň je obvykle ukončena samostatným veršem, rýmujícím se s prostředním veršem poslední strofy. Vzniká tak důmyslně propojený řetěz trojverší. Ke Caragialově básni je ještě nutno dodat, že jeho verše mají většinou zakončení ženská, takže jde o endekasylaby, od dob Eminescových v rumunské poezii velmi oblíbené.

Opravdu výjimečná je báseň „Vyznání“, neboť jako jediná z celé sbírky není psána v jambu, nýbrž v trocheji. Člení se do tří čtyřveršových strof se střídavým rýmem (*abab*). Liché šestnáctislabičné verše mají vždy ženská zakončení a sudé jsou patnáctislabičné verše se zakončeními mužskými. Tato pravidelnost a opakování je znásobena užitím paralelismů.

„Spi“ je drobná skladba napsaná v krátkých sedmi- až osmislabičných jambických verších. Skládá se ze tří čtyřveršových strof s rafinovaným rýmovým schématem: *abca adbd aebe*. Opět jsou tu využity paralelismy, stejně jako u předchozí básně po trojicích.

„Poustevník a stín“ i „Samota“ jsou sice psány v rumunském alexandrinu, ale nejsou to sonety. 58 veršů první básně je rozděleno do pěti různě dlouhých strof: 14 – 17 – 6 – 6 – 15. s proměnlivými veršovými schématy. Zajímavé je, že první strofa je vlastně sonet anglického typu. „Samota“, nejdelší báseň sbírky, má 75 veršů rozdělených do patnácti pětiveršových strof. Tento typ strofy rýmovaný *abaab* je francouzského původu (najdeme ho např. u Huga nebo Lamartina) a v rumunské literatuře není nijak obvyklý, ač se poprvé objevil už u Aleca Văcăresca (1769–1799).

Než se pustím do rozboru zbývajících básní, tedy sonetů psaných v rumunském alexandrinu, dovolím si stručný exkurz do historie těchto dvou pojmů.

Sonet vznikl asi ve 12. nebo 13. stol. na Sicílii nebo v Provinci a rozvíjel se pak v italské poezii ve 14. stol.³⁴ U této formy je závazný počet 14 veršů; dále rozlišujeme dva hlavní typy: sonet italský a anglický. V tzv. italském sonetu bývají verše rozděleny do čtyř strof: dvou kvartet, většinou rýmovaných *abba abba*, popř. *abab abab* nebo v jiné kombinaci, a dvou tercet s jedním společným rýmem. Tento typ sonetu převzala většina evropských literatur, tedy i rumunská nebo česká. Tzv. anglický sonet bývá často nerozčleněn do strof, příp. se odděluje jen poslední dvojverší; rýmové schéma je *ababcdcdefef gg*.

Do rumunské literatury sonet poprvé uvedl v roce 1821 Gheorghe Asachi (1788–1869), který mimo jiné překládal italskou renesanční poezii, v níž měla důležité místo právě tato forma, a ve své vlastní tvorbě se jí rád inspiroval. Dalším významným sonetistou byl Ion Heliade-Rădulescu (1802–1872), uvádějící do rumunské poezie u obou kvartet rýmové schéma anglického sonetu: *abab cdcd*. Mihai Eminescu (1850–1889) napsal mnoho sonetů v jedenáctislabičném jambickém verši, tedy ve formě, v níž byly psány staré italské sonety. K tomuto typu sonetu se pak vraceli i pozdější autoři, např. Ștefan O. Iosif (1875–1913), Vasile Voiculescu (1884–1963), Mihai Codreanu (1876–1957) a Octavian Goga (1881–1938). V 1. pol. 20. století vzniklo obrovské množství sonetů. Autoři jako Adrian Maniu (1891–1968), Ion Barbu (1895–1961) nebo mladý Tudor Arghezi (1880–1967) s touto formou různě experimentovali a inovovali ji.

Alexandrín se poprvé objevil ve Francii ve 12. století v eposu o Alexandru Velikém a na dlouhá staletí se stal typickým veršem francouzské literatury. Má tu podobu rýmovaného dvanáctislabičného (mužského) a třináctislabičného (ženského) verše, přičemž závazný je přízvuk na šesté a dvanácté slabice a diereze po šesté slabice. Nebývá to striktně jambický verš a často začíná anapestem. Jelikož je tato norma úzce spjata s francouzským jazykem, v ostatních literaturách doznal alexandrín různých obměn.

Pomineme-li sporné náznaky alexandrínu např. u Mirona Costina, jeho pravým propagátorem se stal až Heliade-Rădulescu, který také teoreticky postuloval zásady rumunského alexandrínu. Ten na rozdíl od francouzského mnohem více dodržuje jambický spád, je delší – třináctislabičný (mužský) a čtrnáctislabičný (ženský) – a má závazný přízvuk na šesté a třinácté slabice a ženskou dierezi po slabice sedmé. Postupně se z něj stal nejčastější typ rumunského verše. Dalšími významnými autory před Eminescem, kteří tvořili v alexandrínu, byli např. Dimitrie Bolintineanu (1825–1872) nebo Vasile Alecsandri (1818–1890). Eminescův alexandrín vyniká lehkostí a expresivitou a je ovlivněn nibelunskými verši.³⁵ Alexandru Macedonski (1854–1920) byl dalším básníkem, u něž hrál alexandrín významnou roli; můžeme u něj najít vliv italské literatury a Byrona. Z alexandrínů vytváří dlouhé strofy, což bude u jeho následovníků spíše výjimka.

Rumunský alexandrín je u Caragiala velmi pravidelný, možná až mechanický, takřka všude dodržuje přízvuky na šesté a třinácté slabice a cézuru po nepřízvučné slabice sedmé. I jambický spád je téměř dokonalý, přízvuk ale většinou chybí na jedenácté slabice a často i na čtvrté. Pro ilustraci uvedu statistický přehled, k němuž jsem vybrala tři sonety z různých let: „Rudou noc“ (1903), „Trpkou“ (1908) a „Hodnostáře“ (1913).

³⁴ Vlašín, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977, s. 356.

³⁵ Gáldi, L. *Introducere în istoria versului românesc*. București : Minerva, 1971, s. 236.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
Rn	0	14	0	10	0	14	0	0	13	0	5	0	14	(0)
T	0	13	1	8	0	14	0	0	14	0	3	0	14	(0)
H	0	12	0	7	0	14	0	0	13	0	0	0	14	(0)

Jednotlivá čísla z celkem patnácti sonetů se od sebe po versologické stránce neliší ani svým veršovým schématem, které je vždy totéž: *abba abba ccd ede*. Odlišnosti nalezneme jen v rozložení mužských a ženských zakončení. Dají se tu vysledovat ale pouhé čtyři typy, z toho většina sonetů patří k prvním dvěma:

- typ 1: *a/Ž b/M b/M a/Ž // a/Ž b/M b/M a/Ž // c/M c/M d/Ž // e/M d/Ž e/M*; patří sem sedm básní: „Kleió“, „Mudrc“, „Kronikář“, „Kněžna“, „V Argeši“, „Zahrady Klamu“, „Hodnostář“;
- typ 2: *a/Ž b/M b/M a/Ž // a/Ž b/M b/M a/Ž // c/Ž c/Ž d/M // e/Ž d/M e/Ž*; pět básní: „Pohřeb válečníka“, „Jeptiška“, „Trpká“, „Trubec“, „Návrat poraženého“;
- typ 3: *a/Ž b/Ž b/Ž a/Ž // a/Ž b/Ž b/Ž a/Ž // c/Ž c/Ž d/Ž // e/Ž d/Ž e/Ž*; dvě básně: „Bojar“, „Staré dvory“;
- typ 4: *a/M b/Ž b/Ž a/M // a/M b/Ž b/Ž a/M // c/Ž c/Ž d/M // e/Ž d/M e/Ž*; pouze báseň „Rudá noc“.

Vidíme tedy, že autor dodržel i ideální (dle francouzské poetiky) pravidelné střídání mužských a ženských zakončení; liší se pouze dvě básně, které mají všechna zakončení ženská.

Z toho plyne, že forma je u M. Caragiala vždy předem pevně daná a autor tedy musí při psaní postupovat velmi racionálně. Zároveň jazyk jeho básní není pro potřeby metra a verše nijak zvlášť deformován, naopak působí přirozeným a suverénním dojmem (za ním však mohou stát léta cizelování). Položila jsem si otázku, zda takové lpění na tradičních formách nebyl v na počátku 20. století anachronismus, neboť v této době se s formou často experimentovalo a volný verš už začínal v rumunské poezii zapouštět kořeny. Ale je třeba si uvědomit, že tehdejší literatura byla velmi různorodá a vedle symbolistů a začínající avantgardy tu byla zároveň i opačná tendence návratu k tradici a klasičnosti. Koneckonců i sám Alexandru Macedonski, průkopník volného verše (svou novátorskou báseň „Hinov“ napsal v r. 1879) se obrací v této době k dokonale propracované formě rondelu. Mateiu Caragiale ostatně sám sebe považoval za člověka narozeného do špatné doby a jeho vášeň pro minulost a staré tradice se tedy musela projevit i ve formální stránce jeho tvorby.

Už v *Orlicích* nacházíme pro Caragiala tak typickou práci s lexikem, se slovy tureckého, novořeckého a slovanského původu jako součástí charakteristiky postavy nebo prostředí. Neobvyklá koncentrace turcismů je například v básni „Trubec“, v pasáži popisující mladého fanariota: „Urît e, *bondoc, şaşiu, peltic.* / El *antereu* alb poartă metanii și *işlic.*“³⁶ To vše na ploše necelých dvou veršů. V celé sbírce najdeme ještě mnoho dalších turcismů (hanger, hain, ferman, năframă, nerămzie, manea, ceardac, culă, cucă, boi), neogrecismů (zgriptor, stol, spătar, azimă) a slavismů (hârcă, tigvă, harap, metanie, vutcă, butcă, raclă, pajeră, troian, izbândă, văzduh, izvod, pâra, zăvorât, horbotă, a dospî, a smeri...). Dále je pro jazyk *Orlic* příznačné kupení adjektiv, což je z naší krátké citace „Trubce“ také patrné.

Budeme-li sledovat významové okruhy Caragialova slovníku, vyvstane před námi ještě zřetelněji základní ladění a témata celé sbírky. Na prvním místě tu je okruh slov spojených odvahou, pýchou a nezkrotností Caragialových bojovníků (trufia, barbar, păgân, salbatic, cumplit, crunt, crud, falnic, vajnic, hain, semeţ, viteaz...), vyjádření pochmurnosti, beznaděje, opuštěnosti (mohorât, sumbru, cernit, stingher, trist, jale, dor, durere, searbăd, părăsit, pustiu, uitat, deşart, posac, amar...), klidu, mírnosti (lin, molatec, duios, blând, blajin, molcom, mărinimos...), slova spojená se smrtí (moarte, sfârşit, a muri, a pieri, mormânt, raclă, umbră...), ruinami (ruină, ruinat, turnuri prăbuşite, căzânde turle...) a v neposlední řadě slovo „duşe“ (suflet). Z barev se tu stále opakuje černá a rudá (negru, purpură, roşu) a s nimi spojené motivy noci a temnot (noapte, beznă, seară), ohně (flacăra, vâlvoare, văpaie, faclă, rug, a aprinde, a arde...), krve (sânge, însângerat, a sângera...) a západů slunce (amurg), dále jsou častá slova vyjadřující některé atmosférické jevy (ceaţă, negură, nori, furtună, fulgerat, vânt, vijelie...). S tématy hrdinské minulosti je spojený okruh slov týkající se boje a zbraní (luptă, a lupta, măcel, războinic, cuceritor, suliţă, platoşă, hanger, sabie, paloş...).

Mateiu Caragiale jakožto básník bývá přiřazován k parnasismu. S tím se shoduje v přesném dodržování formy a také v popisnosti, pojetí básně jako výtvarného díla. Pro parnasistní poezii je však kromě důrazu na vybroušenou formu příznačný zejména lartpourtartismus, neslužebnost umění a programový odstup od témat, někdy až chlad. I pro Caragiala je forma – jak jsme viděli – velmi důležitá, nepotlačuje však obsah, který často nabývá povahy zhuštěných, významem nabitých popisů a charakteristik.

³⁶ Doslovný překlad: „Ošklivý je, zavalitý, šilhavý, šišlavý. / Nosí dlouhé bílé roucho, růžence a vysokou bojarskou čepici,“ s. 61.

Zároveň si troufám říci, že teoretici parnasismu by v jeho poezii mohli spatřovat jimi odmítané „art utile“, neboť v ní zní tóny vlastenectví, svérázného sice, ale přeci jen vlastenectví. Caragiale navíc – tedy aspoň pokud jde o básně, jež bychom mohli nazývat portréty předků – nezná chladný odstup, naopak se se svými postavami ztotožňuje a často se nechává svým tématem unést. O. Cotruș o tom píše:

Ștefana Velișar-Teodoreanu nám nedávno (Ursitul) potvrdila neobyčejný zájem, který Mateiu projevoval o Herediovu poezii. Ale francouzský básník se nikdy nenechal přemoci obsesemi, nýbrž si témata svých sonetů vybíral se stejnou nenuceností z dějin antického Řecka, Říma, Španělska nebo Dálného Východu a ve všech případech projevoval pokud ne žádanou chladnost, tak aspoň stejnou konvenční eleganci a stejnou řemeslnou píli. Nahromadění adjektiv v Mateiových verších, patos jeho chval i pokárání by zajisté nezískal souhlas francouzského „mistra“, programově distancovaného od zpracovávaných témat.³⁷

Caragialova poezie je do značné míry autokomunikativní – pusté scénérie „zaldňují“ pouze přízraky mrtvých, vlastní personifikované myšlenky. Básnické Já se vtěluje do všech portrétovaných osob, popřípadě vede fňgovaný dialog samo se sebou. To je typický postup symbolistní a dekadentní poezie, související s ideou proměnlivého, nestálého nebo rozštěpeného Já.

Vidíme tedy, že přiřazení Caragialových básní k parnasismu nemůžeme přijímat tak jednoznačně a bezvýhradně. Ačkoliv tu jde z velké části o syntézu různých dobových i starších stylů a směrů, je třeba si uvědomit, že jde o dílo do značné míry svérázné, osobité jak po stránce jazykové, tak po stránce významové.

K hlavním půvabům sbírky patří značná ucelenost a rafinovaná provázanost básní, zejména v její první části. Skoupé náznaky příběhů nás provokují k domýšlení souvislostí mezi jednotlivými čísly i k další interpretaci. V portrétech předchůdců můžeme cítit autorovo ztotožnění se s nimi, jako by to byly jeho různé stránky, různé inkarnace téhož ducha, kterého v sobě cítí i on, ducha Rumunska a Balkánu, místa na hranici civilizací, kde bylo vždy obtížné přežít. Vžívá se stejně do hrdinů umírajících v boji, do slabých, rezignujících bytostí i do bezohledných, sobeckých bojarů. Pro všechny má pochopení; dokonce i jeho „Trubce“, ověnčeného řadou dehonestujících

³⁷ „Ștefana Velișar-Teodoreanu ne-a confirmat recent (Ursitul) interesul deosebit arătat de Mateiu față de poezia lui Heredia. Dar poetul francez nu s-a lăsat nicicând copleșit de obsesii, ci și-a luat, cu aceeași dezinvoltură, temele sonetelor din istoria Greciei antice, a Romei, a Spaniei și chiar a Extremului Orient, arătînd, în toate ocaziile, dacă nu impasibilitatea rîvnită, aceeași eleganță convențională și aceeași aplicație meșteșugărească. Aglomerarea de adjective din versurile lui Mateiu, patosul laudelor sau al ocărilor sale n-ar fi obținut, desigur, asentimentul „maestrului“ francez, programatic distanțat de temele abordate.“ Cotruș, O. Op. cit., s. 191.

charakteristik, spatříme v závěru básně z úplně jiného úhlu, a „Bojar“ je přímo tragickou postavou, která přes všechnu svou tvrdost a bezohlednost nakonec podléhá iluzi bezpečí. Všechny postavy zároveň zůstávají zahaleny závojem tajemství. Básně, v nichž promlouvá samo lyrické já, nám potvrzují, s kým se autor cítí být spřízněn a k čemu se hlásí – přinejmenším teoreticky. Tytéž tóny pak nechává zaznít ve svém vrcholném díle *Králové ze starého dvora*, jehož hrdinové jsou rovněž potomky „smělého pokolení“.

4. Remember

Povídka s názvem *Remember* vyšla v roce 1921 v osmém, srpnovém čísle časopisu *Viața românească* a o tři roky později následovalo knižní vydání v nakladatelství Cultura Națională. Stala se tak první autorovou knižně vydanou prací, i když byla také vydána s určitým zpožděním. Caragiale první redakci povídky dokončil v r. 1913 a v době jejího vydání už několik let pracoval na *Králich ze Starého dvora*. Prvotní koncepce povídky pochází dokonce z r. 1911. Jak ještě uvidíme, tato chronologie je zajímavá i z hlediska zobrazení času ve vyprávění.

V rumunské literární vědě se pro toto dílo používá většinou označení *nuvelă*, v menší míře pak *povestire*. Je to zřejmě do značné míry záležitost odlišných významových nuancí těchto termínů v češtině a rumunštině. Vzhledem k tomu, že jde o krátký, asi dvacetistránkový útvar s pouhými dvěma (či maximálně třemi) postavami a velmi jednoduchou fabulí, volím spíše termín povídka, avšak na druhou stranu tu máme argument v podobě *Les Diaboliques* (1874) Barbeyho d'Aurevilly, které jsou do češtiny překládány jako *Ďábelské novely*. Ty sice patří k jednoznačným inspiračním zdrojům Caragialova příběhu, v němž dokonce najdeme přímý odkaz na „Karmazínovou záclonu“ (*Le rideau cramoisi*), nejslavnější novelu z této sbírky, ale *Remember* se od nich liší absencí výrazné zápletky a pointy, což jsou právě znaky pro novelu charakteristické.³⁸ Dále bychom zde mohli hledat vlivy E. A. Poea, Oscara Wilda a Villiersa de l'Isle Adama, dost možná i jiných autorů podobného ražení. Teodor Vârgolici o tom píše: „Prostřednictvím povídky *Remember* uvádí Mateiu I. Caragiale do rumunské literatury estetiku tajemství a senzačního fantastična, pěstovanou na sklonku romantismu ve francouzské literatuře u Baudelaira, Villiersa de l'Isle Adama a především u Barbeyho d'Aurevilly.“³⁹

Remember se ovšem z řady příběhů s tajemstvím poněkud vymyká: jeho překvapivou pointou je vlastně odmítnutí pointy, odmítnutí vysvětlení tajemství. Dobrodružství se tak z roviny fabule přesouvá na úroveň myšlení o příběhu, respektive se tyto dvě roviny protnou a splnou. Takové vyznění, jakoby lehce předesílající

³⁸ Cf. Vlašín, Š. a kol. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977, s. 251.

³⁹ „Prin Remember, Mateiu I. Caragiale introduce în literatura română estetica misterului , a fantasticului de senzații, cultivată în literatura franceză, la sfârșitul romantismului, de Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam și, mai ales, de Barbey d'Aurevilly.“ Vârgolici, T. „Studiu introductiv“. In: Caragiale, M. I. *Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Tineretului, 1968, s. 32.

postmoderní postupy, nacházíme však i u jiných autorů, v české literatuře u Jiřího Karáska ze Lvovic v jeho novoromantických *Románech tří magů*.

Dějová linie je poměrně prostá, důraz je kladen spíše na atmosféru a nevyřčené, než na děj. Vypravěč, jehož jméno není v příběhu zmíněno, má velké množství autobiografických rysů: stejně jako Mateiu i on přijíždí do Berlína v roce 1907 coby rekonvalescent po těžké nemoci, stejně jako on se potuluje po berlínských muzeích a zajímá se o umění, historii a heraldiku. V jedné z galerií se vypravěč setkává s mladíkem, který vypadá, jako by vystoupil z obrazu některého ze starých anglických mistrů. Postupně se s mladíkem spřátelí, ale nikdy se k němu nedostane tak blízko, aby odhalil aspoň část jeho tajemství. Tento enigmatický hrdina je anglický aristokrat, který si říká Aubrey de Vere; vypravěč sám pochybuje o tom, zda se tak jmenuje skutečně. Na jeho pečeti se rovněž neobjevuje žádný rodový erb, nýbrž prostý emblém se sfingou. Vypravěči se svěruje pouze se svými fantaziemi, nikdy nemluví o své minulosti a vlastně o sobě ve skutečnosti neříká vůbec nic. Vypravěč se tak dostává do paradoxní situace, kdy se cítí, jako by Aubreyho znal odevždy, a zároveň si musí přiznat, že ho nezná vůbec. Setkávají se pouze ve dne, ve stylových kulisách nizozemské nálevny líkérů a terasy v Grunewaldu. Pouze jednoho večera hrdina zahlédne ve městě zvláštní ženu, v níž rozpozná svého anglického přítele.

Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sîni, într-o rochie strîmtă de fluturi negri. Ea pășea țeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiti mari, ce arătau a privi înăuntru, și în trăsurile feții sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială cînd în mîna cu degetele lungi rînjeau șapte safire de Ceylan? Am rămas uluit, în prada unui simțimînt tulbure, în care și nedomerirea și urîtul și teamă își aveau partea lor, apoi, cu nările pline de cunoscută mireasmă – mireasma de garoafă roșie – am dat să o urmăresc. Era însă tîrziu; o pierdusem.⁴⁰

⁴⁰„Kolem prošla vysoká žena s bohatými rudými vlasy pod velkým kloboukem s pérem, hubená a kostnatá žena bez boků a bez ňader, v úzkých šatech z černých flitrů. Kráčela strnule jako mrtvola postrkovaná nebo přitahovaná vnější, na její vůli nezávislou silou do noci k nějakému tajemnému cíli. Ani nevím, proč mi hned od začátku připadalo, že to není žena jako ostatní ženy, dokonce ještě před tím, než se mi zardálo, že v jejích velkých upřených očích, které vypadaly, jako by pohlížely do nitra, a v přehnaně naličených rysech tváře poznávám... Copak jsem ještě mohl váhat, copak vůbec zůstávala nějaká pochybnost, když na ruce s dlouhými prsty jiskřilo sedm cejlonských safírů? Zůstal jsem zmatený na pospas zneklidňujícímu pocitu, v němž se mísil údiv s ošklivostí a strachem, a pak s nosem plným známé vůně – vůně červených karafiátů – jsem se vydal za ní. Bylo však pozdě: ztratil jsem ji.“
Caragiale, Mateiu I. *Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Tineretului, 1968, s. 81. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

Na místo podivného setkání chodí i další večery, až konečně potká Aubreyho. Ten je sice tentokrát v mužském oblečení, zato však vypadá neuvěřitelně výstředně.

Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărindu-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsesc jur împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cîntăreață sau de dănțuitoare.⁴¹

Mladík navíc působí velmi rozrušeně a vyděšeně. Vypravěč ho doprovodí na nábřeží, kde mu Aubrey řekne, že si musí ještě něco zařídit, a chce, aby na něj čtvrt, maximálně půl hodiny počkal. Hrdina na něj na mostě čeká až do svítání, ale marně. Týden poté se z novin dozvídá, že ve Sprévě bylo nalezeno tělo mladého zavražděného muže, mrtvola je ovšem v takovém stavu, že ho nelze identifikovat. Podle popisu oblečení je zřejmé, že jde o Aubreyho. Vypravěč se po nějakém čase vrátí zpět do Bukurešti, kde se náhodou setká se známým z Berlína, který mu chce říct pravdu o Aubreyem. Náš hrdina však nechce nic slyšet, chce si uchovat své vzpomínky a uchránit tajemství před banálním vysvětlením. O jediném důkazu, že Aubrey opravdu existoval, totiž o dopise, který od něj dostal, pak prohlašuje, že ho spálil a zároveň s tím zpochybňuje svou spolehlivost a poukazuje na nezřetelnou hranici mezi snem a vzpomínkou.

Co se jazyka a stylu týče, můžeme vidět jisté rozdíly mezi touto povídkou a ostatními autorovými díly. Především zde chybí mísení různých vrstev slovní zásoby, které je tolik příznačné pro *Krále ze Starého dvora*. Nenajdeme tu skoro žádné výrazy s balkánským nebo orientálním nádechem, což je pochopitelné, protože děj se odehrává v Berlíně. Poněkud barvitější jazyk se objevuje pouze na okamžik ve scéně z bukurešťského lokálu: „Limbut peste măsură și în felul lui hazliu, mi-a împuiat urechile cu o sumă de fleacuri, istorii de gazete, de fete și de slujnici de gazde – tot lucruri înălțătoare, după calapodul *Micuței* lui Hasdeu.“⁴² Jinak je styl povídky pečlivě vycizelovaný, s častými lyrickými pasážemi a jeho jazyk působí vznešeně a básnický.

⁴¹ „Pudr, kterým si natřel obličej, byl modrý, rty a nosní dírky měl obarvené na fialovo, vlasy pozlacené zlatým práškem a oči obkreslené kolem dokola širokými modročernými kruhy, které mu dodávaly vzezření zpěvačky nebo tanečnice,“ s. 82.

⁴² „Tlachavý přes míru mi svým legračním způsobem nahučel do hlavy spoustu nesmyslů, historek z novin, od holek a od panských sluhů, na jedno kopyto s Hasdeovou *Micuțou*,“ s. 91.

Podle E. Lovinesca je „pozoruhodný hloubkou svého tónu a šíří okázalého, učeného a ušlechtilého stylu“.⁴³

Povšimněme si nyní toho, jak je v povídce popisován prostor. Ať už jde o interiéry, nebo o městskou krajinu, vždy je kladen důraz na jednotlivé detaily, na materiály a barvy, a prostor je tudíž důsledně fragmentarizován. Setkáváme se zde pouze s několika popisy interiérů, které jsou navíc načrtnuty právě pomocí několika detailů tak stručně, že jde spíš o evokace než o popis. Navíc tu jde ve dvou případech o interiéry, jež si vypravěč pouze představuje, nebo si je domýšlí podle fragmentu, který zahlédl oknem. Dominují zde materiály, květiny a zrcadla. Půvabný a příznačný je popis příbytků, jaké ve vypravěčově fantazii obývají Aubrey de Vere a jiní berlínští dandyové: „[...] în somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adînci, unde lîncezește o risipă de flori rare.“⁴⁴ Prolínají se zde typické dekadentní motivy: květiny a zrcadla, přírodní a umělé, organické a anorganické, přičemž v jejich souboji – dá-li se to tak vyjádřit – vítězí umělost nad přírodou.

Co nás však na této povídce zaujme především, jsou popisy krajiny, respektive městské krajiny. Většinou jsou to parky a nábřeží, tedy místa, kde se mezi zástavbou objevuje příroda: kousek lesa v rohu berlínského náměstí, vodní živel spoutaný kamennými břehy kanálu. Tyto scenérie jsou většinou líčeny za soumraku nebo v noci a důraz jde kladen zejména na působivé atmosférické jevy, na vůně a barvy, a jazyk těchto pasáží je prostoupen magickou hudebností. Souvisí to s tendencí k prolínání různých forem umění, která se objevuje v druhé polovině 19. století a postupně sílí – připomeňme zde alespoň Baudelairův proslulý sonet „Souvztažnosti“ (Correspondances), požadavek hudebnosti poezie u Verlaina i Mallarmého, pojetí *Gesamtkunstwerku* u Wagnera i v ruském futurismu. Pasáž, v níž je líčeno město po skončení sedmidenního deště, působí dojmem akvarelu:

Era așa de albastră acea seară dulceagă și lină, de un albastru închis fluid, că orașul părea scufundat în adîncimile tainice ale unei mări. [...] Drăgălășia locului era înplinită, desăvîrșită, de albeața fără seamăn a cîtorva lebede ce se aflau la acea oră albastră pe apă parcă într-adins.⁴⁵

⁴³ „[...] e remarcabilă prin gravitatea tonului, prin lărgimea stilului somptuos, doct și nobil,“ Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane IV*. București : Ancora, p. 239. Cit. podle Vârgolici, T. *Mateiu I. Caragiale*. București : Editura Albatros, 1970, s. 52.

⁴⁴ „[...] v okázalé samotě pokojů s hlubokými zrcadly, kde uvádá přemíra vzácných květin,“ s. 78.

⁴⁵ „Byl tak modrý ten mdlý a klidný večer, tmavou tekutou modří, až se město zdálo ponořené do tajemných hlubin moře [...] Líbeznost místa byla dovršena, dovedena do dokonalosti s ničím nesrovnatelnou bělostí labutí, které se v tuto modrou hodinu nacházely na vodě jakoby naschvál,“ s. 87.

Sbližování literatury s výtvarným uměním se projevuje i ve výtvarných reminiscencích, jako je ta ze začátku povídky, kdy je skupina stromů z berlínského náměstí přirovnávána k obrazům holandského malíře Ruysdaela. Mimetičnost umění je zde obrácena naruby: umění nenapodobuje přírodu, nýbrž příroda napodobuje umění – a umění je zde upřednostňováno před přírodou, protože je vyjádřením duše: „Arborii aceia zugrăviți mă încântau totuși mai mult chiar decât cei adevărați, acel mic peisaj melancolic înfățișându-mi o oglindire a sufletului meu.“⁴⁶

Povídka *Remember* má propracovanou kruhovou kompozici. Začíná i končí vyjádřením základní myšlenky, kterou je právě prostupnost snu a vzpomínky, reality a fikce. Pro srovnání uvádím první a poslední větu díla:

Sunt vise ce parcă le-am trăit cîndva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis.⁴⁷

Remember? – da, firește că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcîndu-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un tîrziu are să-mi pară poate că toată această întîmplare trăită a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cîndva de mult.⁴⁸

Je třeba si všimnout, že vedle obvyklých pólů snu a skutečnosti tu stojí ještě četba, literatura, fikce. Neostrá hranice mezi přečteným a prožitým se objevuje i v charakteristice Aubreyho: „[...] fiind fost cu puțință să fi amestecat ce văzuse cu ce citise, sau să fi privit cele văzute prin geamul înșelator al citirii [...]“⁴⁹. Autor čtenáři průběžně připomíná, že v literatuře není rozdíl mezi realitou a fikcí, mezi autobiografií a fabulací, záleží jen na příběhu samém a jeho estetické hodnotě. Vzhledem k nepřehlédnutelnému množství autobiografických prvků si tak možná částečně dělá „alibi“. Podobné myšlenky jsou ovšem příznačné pro celou moderní literaturu a rovněž pro dekadenci, která často zdůrazňovala nadřazenost fantazie a snu nad životem a skutečností. „Ale zbývá otázka, stojí-li vůbec za to něco prožívat, můžeme-li všechno

⁴⁶ „Ty namalované stromy mě přesto uchvacovaly víc než ty skutečné, ta malá melancholická krajina představující odraz mé duše,“ s. 74.

⁴⁷ „Jsou sny, které jako bychom kdysi někde prožili, stejně jako jsou zážitky, nad nimiž se ptáme, zda nebyly jen sen,“ s. 73.

⁴⁸ „Remember? – ano, samozřejmě že nezapomenu, ale léta některé ze starých vzpomínek naruší tak, že se budou mlhavě vznášet na hranici skutečnosti a obrazivosti, pokud mě osud obdaří dlouhým životem, jednou mi možná bude celá tato prožitá událost připadat, jako by byla jen sen nebo příběh, který jsem kdysi dávno někde četl nebo zaslechnul,“ s. 93.

⁴⁹ „[...] bylo možné, že to, co viděl, smíchal s tím, co četl, nebo na to pohlížel skrze šalebné sklo četby,“ s. 79.

sníti,⁵⁰ napsal Jiří Karásek ze Lvovic zhruba v téže době, kdy Mateiu Caragiale pobýval v Berlíně. Vlastní nitro je pro Caragialova hrdinu-vypravěče také důležité více, než realita, ať už jakkoliv senzační, což je také důvod, proč odmítá vyslechnout vysvětlení tajemné události: „[...] ramfie în totul sir Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa – ce-mi pasă de cum era în adevăr?“⁵¹

Ale kdo je vlastně Aubrey de Vere? Patrně jednou z projekcí autorova nitra, podobně jako hrdinové *Orlic*, nebo jako postavy *Králů ze Starého dvora*. Jméno, jehož smyšlenost vypravěč sám připouští, je nejspíš dalším odkazem na Barbeyho d'Aureilly. Je třeba také připomenout anglického grafika Aubreyho Beardsleyho, tvůrce kontroverzních erotických ilustrací k Wildeově *Salomé* či k *Lysistratě*. Jsem přesvědčená, že Mateiu Caragiale nemohl Beardsleyho tvorbu neznat. V textu samém nalezneme genealogii rodu, z něhož Aubrey vlastně *nepochází*: „Numele lui normand – și pînă astăzi nu știu dacă astfel se chema într-adevăr – nu-mi era străin, fiind numele de neam al zvâpăiașilor conți de Oxford, după stingerea cărora a fost cules și alipit la cel de Beauclerk de Stuartii de mîna stîngă, ducii de Saint-Albans.“⁵² Jméno de Saint-Albans je jednou z aluzí na dílo Barbeyho d'Aureilly, zde konkrétně na „Rub karet whistové partie“ (Le Dessous de cartes d'une partie de whist) z *Ďábelských novel*. Ke Stuartovcům, zejména ke Karlu I. a Karlu II., a k anglickému dvoru 17. století, nalezneme reminiscenci mnohem víc, zvláště pak těch výtvarných.

Výtvarné reminiscence patří také k obvyklým proprietám dobové literatury, autoři si s ním vypomáhají při popisu svých hrdinů a zároveň tím podtrhují jejich směřování k ideálu, k čisté kráse. Vedle holandských malířů 17. století, kteří jsou v povídce připomínáni při líčení prostředí, hrají nejdůležitější roli dva angličtí mistři z téže doby: Anthony van Dyck a jeho žák Pieter Van der Faës, známý jako Cavalier Lely, kteří prosluli právě jako portrétisté vysoké anglické společnosti. Aubrey de Vere je popisován jako typický mladý lord z jejich obrazů. Zajímavé je, že s velmi podobnou formulací se setkáváme i v jiném opožděně dekadentním díle z téže doby, avšak patřícím do české literatury. Jde o Karáskův román *Ganymedes* (1925), završující trilogii *Romány tři magů*: „Připomínal mu hochů starých anglických rodin, malovaných

⁵⁰ Karásek ze Lvovic, J. *Romány tři magů. II, Scarabaeus*. Praha : Aventinum, 1925, s. 34.

⁵¹ „[...] zůstane přesně tím sirem Aubreyem de Vere, jak jsem ho viděl já, právě tím – co mi záleží na tom, jaký byl doopravdy?“ s. 93.

⁵² „Jeho normandské jméno – a dodnes nevím, zda se tak jmenoval doopravdy – mi nebylo neznámé, neboť šlo o jméno rodu nezkrotných hrabat z Oxfordu, po jehož vymření bylo připojeno ke jménu Beauclerků, pocházejících z levé větve Stuartovců, vévodů ze Saint-Albans,“ s. 78.

Van Dyckem nebo Reynoldsem, ztělesňoval jejich okouzující neskutečnost krásy, polo dívčí, polo chlapecké: byla v něm půvabnost nejen tělesná, ale i spirituální.⁵³

Do popisu Aubreyho de Vere však vstupuje ještě jedno umělecké dílo, sice ze stejné doby, ale z úplně jiného okruhu, navíc jde o portrét ženy: obraz Marie Mancini, jedné z lásek Ludvíka XIV., od Pierra Mignarda, průměrného malíře francouzského dvora. Jak napsal M. Călinescu: „Zmínka o ženě uprostřed popisu muže je zvláštní – ale možná se bude zdát méně zvláštní, když se dozvíme, že dotyčný muž má pečet' se sfingou (lev s lidskou, ženskou tváří) a že se za některých nocí sám převléká za ženu.“⁵⁴ Zmínka o portrétu Marie Mancini je v textu sice stručná, otevírá však cestu mnoha interpretacím. Má podobu jakési anekdoty sevřené do jednoho souvětí: „Cu doi ani înainte văzusem în sala franțuzească a muzeului o cuconiță care copia după Mignard pe Maria Mancini și avea o așa izbitoare asemănare cu modelul, încît ai fi crezut că, privindu-se în oglindă, își zugrăvește, împodobindu-l, propriul ei chip.“⁵⁵ Sfinx je v dekadenci oblíbeným symbolem a opakovaně se s ní setkáváme i u Barbeyho d'Aurevilly. V „Karmazínové zácloně“, která je pro *Remember* přiznaným pretextem, je ke sfinze přirovnána Albertina, záhadná mlčenlivá postava, která zemře náhle při milostném aktu a jejíž tajemství se tak vypravěč novely nikdy nedozví. Sfinx se v literatuře této doby dostává do souvislosti s fenoménem *femme fatale*, zároveň je symbolem poznání tajných souvislostí a zachování tajemství.⁵⁶

Aubrey de Vere je každopádně dandy. Autor tu přímo připomíná George Brummela, anglického dandyho z přelomu 18. a 19. století, o němž mimochodem již tolikrát zmiňovaný Barbey d'Aurevilly napsal esej *O dandysmu a Georgi Brummelovi* (Du dandysme et de G. Brummel, 1845). Výstižná je Pynsentova charakteristika tohoto fenoménu:

Dandy ztělesňoval dekadentní aristokratiismus duše: povznesení silného, rafinovaného Já nad stádo a nad animalitu člověka, přičemž svoboda dandyho spočívá v jeho osvobození se od touhy. [...]

Primární vlastností dandyho je styl. A styl je vtělené jáství. [...]

⁵³ Karásek ze Lvovic, J. *Romány tři magů. III, Ganymedes*. Praha : Aventinum, 1925, s. 37.

⁵⁴ „Referința parantetică la o femeie în mijlocul descrierii unui bărbat e curioasă – dar încetează poate să mai fie așa după ce descoperim că bărbatul în cauză avea drept pecete un sfînx (leu cu față umană feminină) și că el însuși se deghiza uneori noaptea în femeie.“ Călinescu, M. *Mateiu I. Caragiale: recitiri*. Cluj-Napoca : Biblioteca Apostrof, 2003, s. 126.

⁵⁵ „Před dvěma lety jsem spatřil ve francouzském sále muzea slečnu, která kopírovala Mignardův portrét Marie Mancini a jejíž podoba s modelem byla tak zarážející, až to působilo, jako by s pohledem upřeným do zrcadla kreslila svou vlastní tvář, zkrášluje ji,“ s. 75.

⁵⁶ Cf. Bednaříková, H. *Česká dekadence*. Brno : CDK, 2000, s. 22.

Dandy je v podstatě stabilní ustálená maska k zakrytí neustálenosti, je stabilním Já, které dává uměleckou formu fluidnímu Já.⁵⁷

Aubrey je popisován jako člověk, kterému mimořádně záleží na svém vzhledu a který má několik podivností: nikdy se neobjevuje bez náramku a prstenů se sedmi cejlonskými safíry, používá parfém s vůní rudých karafiátů, má velkou slabost pro modrou barvu a poněkud to přehání s líčením. Dokonce tak, že to pobuřuje i vypravěče (což je věc v dekadentní literatuře málo vídaná), který začíná pochybovat o sexuální orientaci svého přítele.

Mai era nevoie, e drept, și de ceva osteneală, zilnic, ca această podoabă a omenirii să-și împlinească frumusețea, pentru că atîta găteală nici la o muiere nu mi-a fost dat să văd. Să-l fi presupus după asta că era unul din acei deșuchiați cu năravuri rătăcite al căror număr pare a fi sporit, în timpii din urmă, pretutindeni, într-o măsură întristătoare? Nu, nu-mi venea să o cred, căci dacă păpușii acesteia sulemenite îi flutura uneori pe buze un surîs neliniștitor, sub arcul sever al sprîncenelor, trase negre cu condeiul, ochii aveau acea nevinovată limpezime ce strălucește numai sub pleoapele eroilor și ale copiilor.⁵⁸

Aubreyho sexuální identita je nejasná, stejně jako je nejasný postoj vypravěče k ní. Co se odehrává v jeho mysli poté, co spatří ženu s rudými vlasy, se už nedozvídáme, jakýkoliv další komentář chybí, kromě toho, že se v něm probudila zvědavost. Ve scéně nočního čekání na mostě ovšem hrdina zapomíná na své pochybnosti, dokonce se spíš zdá, že je ignoruje, když si představuje Aubreyho „în brațele vreunei femei, a cărei frumusețe să fi făcut pereche cu frumusețea lui.“⁵⁹ V popisu Aubreyho vzhledu právě této noci vystupuje do popředí spíše jeho androgynní éteričnost: „semanînd mai mult a serafim, a arhanghel decît a faptură omenească.“⁶⁰ Vypravěč vzpomíná na večer, kdy spatřil zvláštní ženu a říká: „După cum atunci nu-mi venise să cred că arătarea ce trecuse pe lîngă mine era o femeie, acum mi se părea că ființa ce mă tîra cu ea în umbră nu era un bărbat.“⁶¹ M. Călinescu velmi výstižně zdůrazňuje, že „tato bytost je dvojnásobně negativní ve smyslu ‚nic/nic‘. Muž, který

⁵⁷ Pynsent, R. B. *Pátrání po identitě*. Jinočany : H & H, 1996, s. 166–168.

⁵⁸ „Bylo pravda potřeba i něco každodenní námahy, než tato okrasa lidstva dovršila svou krásu, protože takovou péči o vzhled jsem neměl tu čest pozorovat ani u nějaké ženy. Měl jsem proto předpokládat, že to je jeden z těch nevázaných lidí se zbloudilými mravy, jejichž množství, jak se zdá, v poslední době všude narůstá zarmucující měrou? Ne, nemohl jsem tomu uvěřit, neboť mihl-li se občas na rtech této našminkované loutky zneklidňující úsměv, jeho oči pod přísným obloukem obočí, černě načrtnutého perem, měly takovou nevinnou čistotu, jaká vyzařuje jen zpod víček hrdinů a dětí,“ s. 77.

⁵⁹ „[...] v náručí nějaké ženy, jejíž krása by se vyrovnala jeho kráse,“ s. 85.

⁶⁰ „[...] vypadal spíš jako serafin nebo archanděl, než jako lidská bytost,“ s. 83.

⁶¹ „Tak jako jsem tenkrát nemohl uvěřit tomu, že zjevení, které prošlo okolo mě, je žena, teď se mi zdálo, že bytost která mě za sebou vleče do tmy, není muž,“ s. 82.

není muž, a žena, která není žena“⁶². Pro dekadenci, která na sexualitu (jakožto na sílu ohrožující identitu a integritu subjektu) pohlížela vlastně velmi negativně, je směřování k androgynitě typické. Dekadentní pojetí androgyna shrnuje H. Bednaříková:

[...] ideál androgynity v rámci ustavujících se norem dekadence je schopen plnit některé základní požadavky: je mravně nejednoznačný, je sofistikovaný a zároveň rafinovaně asexuální, je uzavřen v bezzájemné nehybnosti (l'art pour l'art), a v hlubších souvislostech lze spatřovat rovněž analogie s transformativním aspektem „jiného“ člověka (Nietzsche) zejména ve smyslu překonávání socio-biologických determinant fyzis. Do jisté míry se androgynita stává také maskou homosexuality jako odmítnutí „přirozené“ formy lásky.⁶³

Caragiale okolo Aubreyho možné homosexuality jen opatrně krouží a vůbec se tu sexuality dotýká jen velmi decentně, zvláště ve srovnání s *Králi ze Starého dvora*, kde se nám dostane celého přehledu sexuálních výstředností.

Zajímavá je také Aubreyho obliba převleků a masek, přispívající ještě více k nejednoznačnosti této postavy. Aubreyho přestrojení za ženu souvisí s jeho nejasnou sexualitou a ještě větší záhadu představuje jeho druhý převlek a nalíčení, připomínající spíše egyptskou posmrtnou masku. Oba převleky mají podle mého názoru souvislost s odmítnutím přirozenosti, fyzis⁶⁴ a také s popřením vlastní identity jakožto něčeho pevně daného a ostře ohraničeného. Aubrey de Vere vlastně žádnou identitu nemá: nemá minulost, nemá rodinu, přátele, jeho tvář vypadá jako desítky jiných tváří ze starých obrazů, „fiindcă mai toți sunt la fel,“⁶⁵ a nakonec, ve smrti o svou tvář přichází úplně a zůstává jen lebka. Jako by Aubrey byl jen pouhým sledem fantazií, nálad a masek.

Druhý převlek může souviset s Aubreyho zálibou v okultismu, v níž vypravěč spatřuje jeden z možných důvodů Angličanova zmizení. Okultismus je rovněž obvyklou rekvizitou dekadentní a novoromantické literatury, zvláště, jde-li o příběhy s tajemstvím. Kromě toho, že se v námi sledované povídce o magii mluví, nalezneme ji zde i skrytě v různých vrstvách. Na první pohled je to časté užívání slova „vraja“ (kouzlo), dále symbolika barev a čísel.

Co se barev týče, naprosto převládá modrá. Je to oblíbená barva aristokratů z van Dyckových a Lelyho obrazů a taktéž barva Aubreyho de Vere: „barva, která mu

⁶² „[...] această natură e negativ dublă, în sensul de ‚nici/nici‘. Bărbat care nu e bărbat și femeie care nu e femeie.“ Călinescu, M. Op. cit., s. 120.

⁶³ Bednaříková, H. *Česká dekadence*. Brno : CDK, 2000, s. 21.

⁶⁴ Cf. Bednaříková, H. Op. cit., s. 18.

⁶⁵ „[...] neboť skoro všichni jsou stejní,“ s. 75.

koluje i v žilách⁶⁶, barva jeho oděvů, líčidel, pečetního vosku a zejména cejlonských safírů, kterými má osázeny prsteny. Zdá se, že tyto šperky, kterých je přesně sedm a jsou jeden jako druhý, musí plnit nějakou magickou, nejspíše ochrannou funkci⁶⁷. Modrý je dokonce i strach⁶⁸. Té noci, kdy Aubrey zemře, je popisován ve výrazných tónech modré a zlaté: má modrý frak, je nalíčen modrým pudrem a ve vlasech má zlatý prach. Na vypravěče tak působí jako nadpozemská, andělská bytost. Zde je na místě připomenout symboliku a psychologii modré barvy. V různých dobách i kulturách byla modrá vnímána jako důležitá barva pro duchovní život. Modrou barvu pleti měl egyptský Amon i některá božstva různých jiných národů. V křesťanství je modrá vnímána jako barva Boží moudrosti a pravdy a zároveň je barvou pláště Panny Marie, kam možná přešla z ikonografie antické Venuše. Kdysi byla tedy považována za spíše ženskou barvu. Z psychologického hlediska pak jde o barvu, kterou vyhledávají citliví lidé s bohatým vnitřním životem a také ti, kteří touží po klidu. Nemůžeme zde zapomenout ani na to, jakou tradici má modrá barva v literatuře. U Novalise byl modrý květ symbolem hledání životního smyslu a touhy po ideálu, zatímco u Baudelaira je azur symbolem cynismu přírody. Tak se dostává i k Mallarmému, u něhož dominuje motiv azuru jako „obrazu neposkvrněné čistoty, která svým nelidským chladem vyvolává spolu s touhou i hnutí úzkostné obrany.“⁶⁹

Jako magické by se daly interpretovat i barvy Aubreyho ženského přestrojení: červená a černá jsou (vedle bílé a zlaté) barvami alchymického procesu atd., ale to už možná zacházíme daleko. Okno, které si vypravěč spojuje s Aubreym, je osvětleno zeleným světlem – „o lumină înnăbușită, una din acele lumini cari, după datinele vrăjitoarești, sunt prielnice duhurilor rele ce rățăcesc în puterea nopții“⁷⁰.

Pro Mateie Caragiala měla velký význam i čísla. Numerologické souvislosti v povídce *Remember* analyzoval M. Călinescu⁷¹. Čeho si všimneme na první pohled, je časté opakování číslice sedm. Vypravěč přijíždí do Berlína roku 1907, stejně jako autor, a o sedm let později svůj příběh vypráví. Přičemž první redakce povídky byla

⁶⁶ „[...] culoare care îi curgea și în vine [...]“ Streinu, V. Matei Caragiale. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Editura Eminescu, 1985, s. 108.

⁶⁷ Cf. George, A. „Remember“. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Editura Eminescu, 1985, s. 194.

⁶⁸ Cf. s. 88.

⁶⁹ Pechar, J. „Zašifovaný odkaz“. In Mallarmé, S. *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Praha : Svoboda, 1996, s. 81.

⁷⁰ „přidušené světlo, jedno z těch světél, která jsou podle čarodějnických zvyklostí příznivá zlým duchům, kteří bloudí v hluboké noci,“ s. 84.

⁷¹ Călinescu, M. Op. cit., s. 126–128.

dokončena už v r. 1913, nikoliv v r. 1914, který je časem vyprávění. Sedm je prstenů se safíry. Sedm dní uplyne od Aubreyho zmizení, než se o něm objeví zpráva v novinách. Dále je důležité číslo dva, číslo zdvojení a zrcadlení, které je ukryto hlouběji v celé struktuře povídky. Příběh se odehrává ve dvou časových vrstvách, dva jsou hrdinové, dva jsou Aubreyové („nemuž“ a „nežena“), dvě jsou tajemná noční setkání s ním, stejně jako verze jeho příběhu („veřejná“ a vypravěčova). Vše se zrcadlí: Ruysdaelovy obrazy se odráží v berlínských zákoutích, v nichž se zase zrcadlí vypravěčova duše. Dívka, která dva (!) roky předtím kopírovala Mignardův obraz, je odrazem Marie Mancini stejně tak, jako je kresba v jejích rukou zároveň kopií obrazu i jejím autoportrétem. Jak rovněž připomíná M. Călinescu, příběh se odehrává ve dvou ročních obdobích, což je o to zajímavější, uvědomíme-li si, že v *Králiích ze Starého dvora*, pro něž je klíčové číslo čtyři, uplynou čtyři roční období.⁷²

Sedmička je chápána jako mystické číslo v kulturách různých národů a je také základem různých soustav lidské civilizace po celém světě. V křesťanské symbolice jde o číslo, symbolizující spojení s Bohem: můžeme ho rozložit na čtyři, číslo lidského, zjevného světa, a tři, tedy číslo Nejsvětější Trojice. Dvojka je oproti tomu vnímána v západní kultuře spíše negativně. Platon ji zapudil jako nesmyslné číslo, křesťanská symbolika ji odmítá jako odklon od dokonalosti jedničky. V této souvislosti tedy symbolizuje pochybení, hřích, deviace a zkaženost. Samozřejmě jde také o číslo duality, konfliktu a možností. Zajímavé pro nás může být její pojetí jako symbolu ženského principu.

Předpokládám, že autor jakožto člověk velmi sečtělý a navíc žijící v době, která se o tzv. esoteriku zajímala ještě více než ta naše, byl alespoň s velkou částí těchto faktů obeznámen. Podle mého názoru tu ale nakupení symbolikou zatížených předmětů, barev a čísel působí spíše dekorativně, než aby se za nimi skrývala další významová rovina, a jejich hlavní funkcí je dráždit fantazii a podněcovat čtenáře ke snění a vlastnímu domýšlení příběhu.

Numerologie však pro Mateie Caragiala hrála ještě jinou, intimnější roli: číslům přikládal velký význam ve svém životě, znamenala pro něj vlastní životní události a etapy. Byl přímo posedlý časovými údaji a výročími všeho druhu, a to i ve své tvorbě. V jeho prózách nacházíme přesné časové údaje navozující dojem autentičnosti a spolehlivosti vypravěče.

⁷² Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 127.

Obraťme se nyní právě k vypravěči, respektive k postavě-vypravěči. Je důležité si uvědomit jeho místo ve struktuře povídky. Vypravěč nám toho o sobě příliš mnoho neříká – pouze to, že byl v Berlíně v roce 1905 a 1907, podruhé jako rekonvalescent po těžké nemoci, a pak se objevuje v Bukurešti. Dále o sobě prohlašuje, že je „floarea de cîmp“⁷³ ve smyslu naprosté protikladnosti k Aubreyemu („floarea de grădină“⁷⁴) a „un vechi berlinez“⁷⁵. Vše ostatní musíme vyčíst z pohledu, kterým se dívá na svět, z jeho reakcí a názorů, ale i v těch je dost zdrženlivý. Do děje příliš nezasahuje a je jen nepříliš informovaným pozorovatelem. Ač je někdy jeho zvědavost vydrážděna, většinou se ani nesnaží dozvědět se o objektu svého zájmu nic, co by mu tento sám neřekl. „De altfel, nici nu țineam să aflu ceva: ce mă privea pe mine?“⁷⁶ přiznává. Jde sice o vyprávění v Ich-formě a vypravěč je přítomný ve světě postav, dokonce jde i o jeho vlastní zážitky – a právě jen o ty, protože všechny informace z druhé ruky odmítá – leč centrem jeho zájmu je jiná osoba a její příběh, který nám vypravěč s odstupem předkládá jako pouhý pozorovatel a svědek, a tím se jeho pozice poněkud vychyluje k neosobnímu vyprávění ve 3. osobě; v souladu s terminologií F. Stanzela ho můžeme nazvat *periferním vypravěčem v 1. osobě*. Důležitá pro nás budou následující slova tohoto literárního teoretika:

[...] vypravěč jako očitý svědek na dějišti, jako pozorovatel, jako současník hlavní postavy, její životopisec atd. Ve všech těchto případech nestojí vypravěč sám v centru, ale na periférii dění, proto jej nazýváme periferním vypravěčem v 1. osobě (vyprávějším Já), a tím ho odlišujeme od autobiografického vypravěče v 1. osobě, který je současně hlavní postavou stojící v centru dění a vypravěčem. Nejdůležitější funkcí periferního vypravěče v 1. osobě je mediatizace vyprávěného, tzn. že žánrové specifikum zprostředkovanost (*mediacy*) se zde vyprávěcí situací zvláště důrazně tematizuje: nikoliv jaká je hlavní postava sama o sobě a její svět, nýbrž jak ji vnímá vypravěč, z jisté vzdálenosti pozorující, cítící, hodnotící, to je vlastní smyslový obsah takového vyprávění, v němž se zvláště pronikavě odráží „od Kanta běžně rozšířený gnozeologický názor, že svět neobsahujeme takový, jaký je o sobě, ale jaký prošel médiem pozorujícího ducha“⁷⁷.

Množství autobiografických, resp. quasiautobiografických rysů a to, že vypravěč po celou dobu stojí co nejvíc v pozadí a jeho jediná skutečná aktivita nakonec směřuje k příběhu, k vyprávění, na čtenáře působí tak, že si vypravěče ztotožní

⁷³ „[...] polní květina,“ s. 77.

⁷⁴ „[...] zahradní květina,“ s. 77.

⁷⁵ „[...] starý Berličan,“ s. 81.

⁷⁶ „Ostatně jsem se ani nesnažil něco dozvědět – co na mně záleželo?“ s. 80.

⁷⁷ Stanzel, F. K. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988, s. 245.

s autorem, který referuje o jedné kuriózní epizodě svého života. A nejen prostý čtenář, ale i literární vědec je k tomu sveden, jako Teodor Vârgolici, který opakovaně zaměňuje vypravěče za osobu M. I. Caragiala. „Spisovateli samému se více líbí tajemství a netouží odhalit nit života Aubreyho de Vere,“⁷⁸ píše.

Jak již bylo řečeno, vypravěč sám není nijak zvlášť informovaný, na druhou stranu příliš neinformuje ani čtenáře, což se projevuje v takřka naprosté absenci dialogických pasáží. Své hovory s Aubreym pouze stručně shrnuje, nebo spíše jen pojmenovává jejich téma. Výjimkou je pasáž předcházející hrdinovu tajemnému zmizení, kdy vypravěč nechá Aubreyho poprvé a naposledy promluvit, a konec rozhovoru v bukurešťské krčmě, čítající pouhé dvě repliky. Absencí přímých řečí je dosaženo vyššího stupně sevřenosti příběhu, jednoty, která však nestihne sklouznout do monotónnosti, a rovněž zesiluje dojem vypravěčovy spolehlivosti, který bývá v případě reprodukce dlouhých dialogů poněkud narušen.

Co se spolehlivosti vypravěče týče, jeví se mi celá situace poněkud složitější než M. Călinescovi, podle kterého je vypravěč takřka po celou dobu vyprávění spolehlivý a svou důvěryhodnost zpochybní až v závěru povídky, hlavně tím, že spálí dopis od Aubreyho.⁷⁹ Více než zničení jediného důkazu Aubreyho existence tu působí podle mého názoru spíše to, jak vypravěč po Aubreyho smrti zpochybňuje svá vlastní tvrzení:

Că era tînăr și frumos? Poate tocmai așa tînăr cum arăta nu era; sunt ființe ce înșeală vîrsta, iar în ce privește frumusețea nu e de prisos o anume lămurire. Găsisem frumoasă nu atît făptura lui *sir* Aubrey cît asemănarea lui cu unii din aceia de mult pieriți în spulberarea veacurilor, îl găsisem frumos pentru că în el vedeam reînviat o icoană din trecut, vedeam reînviat scumpul Trecut însuși, Trecutul apus pentru totdeauna.⁸⁰

Dále jsou významným signálem nespolehlivosti vypravěčova opakovaná slova o prolínání reality, snu a literatury. V okamžiku, kdy se čtenář dostane k závěrečné myšlence, uvědomí si, že se objevila hned v první větě povídky a že byl vlastně varován předem. Zamyslíme-li se ještě hlouběji, vytane nám na mysli pasáž o Aubreyho vyprávění, které je popisováno podobnými slovy. Zdá se, že právě zde se vypravěč

⁷⁸ „Scriitorului însuși îi place mai mult enigma, nedorind să descopere firul vieții lui Aubrey de Vere,“ Vârgolici, T. *Mateiu I. Caragiale*. București : Editura Albatros, 1970, s. 57.

⁷⁹ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 129–131.

⁸⁰ „Že byl mladý a krásný? Možná nebyl tak mladý, jak vypadal; jsou bytosti, které šálí věkem, a co se týče jeho krásy, nebude na škodu jisté vysvětlení. Nenacházel jsem krásu ani tak ve vzezření sira Aubreyho, jako v jeho podobnosti s některými z těch, kteří zašli v bouřích dávných věků, byl pro mě krásný, protože jsem v něm viděl znovu žít ikonu z minulosti, viděl jsem v něm ožívat samu drahou Minulost, Minulost navždy zašlou;“ s. 89–90.

nejvíce ztotožnil s Aubreym: vypráví o exotickém a nepravděpodobném mladíkovi, který vypráví o exotických a nepravděpodobných světech. Snílek si vysnil snílka.

Co naopak spolehlivost vypravěče posiluje, je zejména to, jak se vypravěč shoduje a takřka splývá s implikovaným autorem,⁸¹ dále již zmiňované časové údaje a pasáž odehrávající se v bukurešťském lokále, kde se vypravěč setkává s člověkem „zvenčí“, který Aubreyho příběh zná rovněž, a to dokonce nejspíš mnohem lépe. Jenomže právě zde vypravěč důrazně odmítá pravdu, protože jeho příběhu a jeho ideálu, který si žárlivě střeží, hrozí pád do bahna banality. „Rămîna şî aceasta frumoasă, fără pată în umbra-i de taină şî de trufie, rămîie în totul *sir* Aubrey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa – ce-mi pasă de cum era în adevăr?“⁸² Zdůrazňuje tím, že dává přednost vlastní verzi před skutečností, že nejasný, rozmlžený a mezerovitý příběh s mnoha otazníky, který podněcuje fantazii a ponechává dostatečný prostor snění, je pro něj důležitější než suchá fakta a dokonce i než uspokojení vlastní zvědavosti.

Připomeňme zde znovu Jiřího Karáska ze Lvovic, který ve své „Legendě o melancholickém princí“ říká ústy jedné z postav: „Nenáviděl jsem drsnosti věcí existujících. Nenáviděl jsem skutečnosti. Zdála se mi vždy tak nepřirozenou.“⁸³ Této próze také předchází úvod, v němž Karásek obhájí svůj způsob psaní: „Zapomnělo se málem docela, že spisovateli mělo by býti volno psáti cokoli, vyjímajíc to, co se skutečně stalo, a co nikoho tudíž nemůže už ani zajímat.“⁸⁴ Nejde samozřejmě o pouhou shodu náhod – oba autoři jsou ovlivněni názory, jež byly společné celé evropské literární dekadenci a jejichž počátky můžeme vysledovat u Villiersa de l'Isle Adama, Huysmanse a Wilda.

Pro autora pak je postup použitý v této povídce jednak možností proklamovat své vlastní myšlenky a ideály a jednak je výbornou strategií, jak si pohrávat se čtenářem, udržovat jej v napětí a nakonec dosáhnout překvapivého efektu tím, že zklame jeho očekávání. Místo rozuzlení předává čtenáři dvě myšlenky: o nestálosti paměti a o nadřazenosti subjektivní představy nad realitou. První myšlenka souvisí s odmítnutím koncepce Já jakožto něčeho stálého. Toto odmítnutí jsme již viděli na

⁸¹ „Sdíleli-li implikovaný autor vypravěčovy hodnoty, pak je vypravěč v tomto ohledu spolehlivý, a to bez ohledu na to, jaké námitky mohou mít proti jeho názorům někteří čtenáři,“ Rimmon-Kenanová, S. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001, s. 108.

⁸² „I ta (tzn. vzpomínka; *pozn. aut.*) nechť zůstane krásná, neposkvřená ve svém tajemném a pyšném stínu, ve všem ať zůstane *sir* Aubrey de Vere takový, jak jsem ho chtěl vidět já, jenom takový - co mi záleží na tom, jaký byl doopravdy?“ s. 93.

⁸³ Karásek ze Lvovic, J. *Lásky absurdné*. Praha : [Jiří Josef Antonín Karásek ze Lvovic], Hejda a Tuček [distributor], 1904, s. 82.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 56.

způsobu, jakým je konstruována Aubreyho postava. Stejnou nestálost pak přiznává vypravěč i sám sobě, své vlastní identitě, která je de facto ještě tajuplnější a ještě méně jasná, než identita Aubreyho de Vere, která koneckonců může být jen jedním z jejích vyjádření, podob, masek. Druhá myšlenka souvisí s odmítáním fyzis, které jsme sledovali v různých podobách v průběhu celého výkladu. Přírozenost je přemáhána umělostí a fikce vítězí nad realitou. V realitě existuje jen „fapt divers“⁸⁵, „fait-divers“⁸⁶, jak je předznamenáno mottem povídky. Důležitější než skutečnost je představa subjektu o skutečnosti⁸⁷ a její (re)konstruování svobodným tvůrčím aktem, který je nejvyšším projevem individuality, vyjádřením Já, které (znovu) vytváří i samo sebe.

⁸⁵ „[...] běžná událost,“ s. 89.

⁸⁶ „[...] běžná událost,“ s. 73.

⁸⁷ Cf. Bednaříková, H. Op. cit., s. 16.

5. Králové ze Starého dvora (Craii de Curtea-Veche)

Vrcholné dílo Mateie Caragiala, román *Králové ze Starého dvora*, vznikalo postupně po dlouhou řadu let: od prvotní myšlenky k vydání jich uplynulo devatenáct, samotná tvorba zabrala asi dvanáct let. Pro větší přehlednost uvádím celou historii v tabulce:

- 1916 první verze 1. kapitoly „Uvítání králů“ (Întâmpinarea Crailor);
- 1918 přepracování 1. kapitoly; část 2. kapitoly „Tři putování“ (Cele trei hagiâlăcuri): scéna příchodu Pașadii a Pirga do restaurace;
- 1919 další úpravy 1. kapitoly;
- 1920 další část 2. kapitoly: pasáž o Pantazim a jeho exotických cestách;
- 1921 pokračování 2. kapitoly: Pașadiovy toulky minulostí;
- 1922 část 3. kapitoly „Vyznání“ (Spovedanii);
- 1924 dokončena pasáž z 3. kapitoly o Pantaziho minulosti;
- 1926 poslední část 3. kapitoly: Pașadiovo vyznání; román začíná vycházet na pokračování v časopisu *Gândirea*;
- 1927 dokončena 4. kapitola „Soumrak králů“ (Asfințitul Crailor);
- 1928 v časopisu *Gândirea* vychází poslední část; na konci roku je definitivní verze románu předána nakladatelství Cartea Românească;
- 1929 28. března vychází román knižně.

Předesílám, že toto dílo budu nazývat bez výhrad románem, neboť právě román je tou nejproměnlivější literární formou vůbec. Nemůžeme tedy *Králům ze Starého dvora* vyčítat „nerománovost“ a pokoušet se ho zařadit např. jako báseň v próze. Jde sice o dílo, jehož těžiště nespočívá v epičnosti, ale uvědomme si, že román jako takový je hybridní útvar, který nikdy nebyl čistě epický.

5.1 Děj

První část, „Uvítání králů“ (Întâmpinarea Crailor) je uvedena citátem francouzského autora pornografické literatury⁸⁸ Louise Protata: „... au tapis-franc nous étions réunis.“⁸⁹ Děj takřka celé kapitoly se odehrává opravdu v jednom bukurešťském hostinci poblíž Starodvorského kostela za sychravého večera na konci listopadu roku 1910. Vypravěč je sem pozván na večeři svým přítelem Pantazim a kromě nich dvou se setkáváme i se zbývajícími členy nerozlučné čtveřice: Paşadiou a Pirgem. Večer líně plyne a čtenář je seznamován s atmosférou a postavami. Na konci kapitoly přichází klíčová scéna, kdy se čtveřice setkává na ulici před hospodou s opilou stařenou, Penou Corcoduşou („mirabelkou“), která je nazve „králi ze Starého dvora“, což je stará rumunská nadávka z doby, kdy se bukurešťského knížecího sídla načas zmocnila lůza terorizující obyvatelstvo. „Ar fi un minunat titlu pentru o carte,“⁹⁰ říká jeden z vypravěčových přátel, Paşadia, a dává tak knize název.

Druhá kapitola, „Tři putování“ (Cele trei hagiâlăcuri), je kapitolou retrospektivní. Vypravěč se vrací na začátek jara téhož roku, kdy se seznámil s Pantazim a líčí svá setkání a hovory s ním. V říjnu – tedy měsíc před večerem, kterým začíná vyprávění – se k této dvojici přidávají Paşadia a Pirgu. Název kapitoly odkazuje ke třem cestám, které vypravěč koná s každým ze svých souputníků. První dvě jsou snové a odehrávají se pouze ve vyprávění: Pantazi líčí exotické kraje, které navštívil, když se třicet let plavil po světě a Paşadia sní o cestách po Evropě 18. století. Třetí putování vrací vypravěče zase na zem – jde o pouť po bukurešťských lokálech toho nejhrubšího ražení, kterou iniciuje Pirgu. V této kapitole se hlouběji seznamujeme s postavami, zejména s Paşadiou, jehož životní příběh je zde převyprávěn.

Ve třetí kapitole, nazvané „Vyznání“ (Spovedanii) se dozvídáme pro změnu o Pantaziho životě. Jeho osudy zabírají asi tři čtvrtě kapitoly a Pantazi je začíná vyprávět za oné noci, jíž končí večer popisovaný v první kapitole. Vypravěč se k němu na nějaký čas nastěhuje. Následuje krátké intermezzo, v němž jsou popisovány Pirgovy politické ambice, a poté Paşadia vypravěči sděluje své názory o Rumunsku, Bukurešti, Pirgovi a také o vypravěči samém.

⁸⁸ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 83.

⁸⁹ „... sešli jsme se v krčmě,“ s. 99.

⁹⁰ „Byl by to úžasný titul pro knihu,“ s. 113.

Závěrečná čtvrtá kapitola „Soumrak králů“ (Asfințitul Crailor) se od předchozích částí výrazně liší. Zahrnuje nejdelší časové období – končí rok poté, co vyprávění začalo – objevuje se v ní nejvíce postav a také to, co v minulých kapitolách chybělo, tedy zápletky. Na začátku jara roku 1911 se konečně vypravěč, Pantazi a Pașadia nechávají od Pirga vylákat k Arnoteanovým, potomkům starého šlechtického rodu, který ovšem časem upadl a jehož bukurešťské sídlo teď slouží hazardním hrám a neřesti. U Arnoteanových vypravěč objevuje galerii výstředních postav a začne sem pravidelně docházet už s úmyslem načerpat zde námět na román. Mezi zvrhlíky a zhýralci se zjeví jediná čistá, takřka andělská bytost Ilincy Arnoteanové, mladičké dcery domácího pána, o níž projeví zájem Pașadia i Pantazi. Pirgu je navíc záměrně intrikami staví proti sobě, což nakonec vyvrcholí roztržkou mezi přáteli. Pașadia se nám ztrácí z dohledu a Pantazi se chystá na svatbu s Ilincou, která však náhle umírá. Na podzim zemře i Pașadia. Pirgu zatím zahajuje slibnou kariéru politického parvenu. Vypravěč nechává čtenáře dokonce nahlédnout do budoucnosti, kdy po první světové válce dosahuje Pirgu velkých úspěchů. Zhruba rok poté, co vyprávění začalo, se vypravěč loučí s Pantazim, který navždy opouští Rumunsko.

5.2 Postavy

V této kapitole se budu podrobně zabývat postavami. Nejprve Pantazim, Pașadiou, Pirgem a vypravěčem, jejichž význam je naprosto zásadní. Proto každému z nich věnuji samostatný oddíl a poté ještě popíšu jejich vzájemné vztahy a propojenost. V dalším oddíle se budu věnovat souhrnně všem ostatním postavám, kterým se v knize nedostává zdaleka tolik prostoru jako ústřední čtveřici a ani jim není – snad s výjimkou Peny Corcoduși – přisuzován takový význam.

5.2.1 Pantazi

„Un prieten de cînd lumea, așa-mi pâruse,“⁹¹ říká vypravěč na začátku druhé kapitoly, podobně jako o Aubrey de Vere prohlašoval vypravěč povídky *Remember*: „parcă ne-am fi cunoscut de cînd lumea.“⁹² Hned v následujícím odstavci najdeme přímou narážku na Aubreyho, kterému se prý Pantazi podobá, a vypravěč se tak

⁹¹ „Přítel co svět světem stojí, zdálo se mi,“ s. 116.

⁹² „[...] jako bychom se znali, co svět světem stojí,“ s. 78.

ztotožňuje s vypravěčem předchozího díla. O Pantazim jinde říká, že je to jeho „cel mai scump prieten“⁹³ a opakovaně prohlašuje, že je to člověk, „care-mi păruse un prieten de cînd lumea și uneori chiar un alt eu-însumi.“⁹⁴ Pantazi je ovšem mnohem starší než vypravěč – v roce 1910 je mu 53 let, avšak vypadá mladší a jeho podoba neprozrazuje věk (opět si vzpomeňme na Aubreyho). Je popisován jako snílek, dobrodruh, cestovatel, „înțelept cetățean al universului“⁹⁵ milovník krásy, dokonale vycpaný, vzdělaný, vznešený a moudrý. Čte v originále Cervantese i Camōese, mluví dokonce i cikánsky. Je krásný a okouzlující a jeho vzhled je prostoupen vrozeným smutkem a melancholií. Popis jeho vzhledu se soustředí zejména na oči, což je u postav této knihy příznačné.

Să fi fost pentru că omul era așa de fermecător de trist? Cu puțință, la dînsul numai ochii spunînd atîtea. Cam afundați sub bolta sprîncenelor și de-un albastru rar; privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. Ei întinereau straniu această făptură care nici altminteri nu-și trăda vîrsta, luminau fruntea senină, desăvîrșeau înfățișarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feței smede și trase, prelungită de o țacălie moale ca mătasea porumbului, a cărei culoare o avea chiar. Cam aceeași era și culoarea îmbrăcămintei ce purta de obicei, la dînsul moi, molatece, mlădioase fiind toate, și port, și mișcări, și grai.⁹⁶

Pro vypravěče je velmi důležitý i Pantaziho aristokratický a exotický původ, nejasná identita a pohnuté osudy. Pantaziho předkové byli aristokraté a zároveň mořští piráti. Rod pochází z Řecka, ale Pantazi zároveň fantazíruje o normanském nebo dokonce cikánském původu. „Străin totuși nu era. A român nu semăna iarași: prea vorbea frumos românește, la fel ca franțuzește, poate ceva mai cu greutate.“⁹⁷ Je synem blízkých příbuzných a posledním potomkem rodu. Od dětství má melancholickou, precitlivělou a zasněnou povahu. Ale jak vypravěč zjišťuje, „singura puțință a tristeții ce mă ciuda la el atît de mult: omul fusese prea fericit.“⁹⁸ Jeho citový život je také

⁹³ „[...] nejdražší přítel,“ s. 100.

⁹⁴ „[...] který mi připadal, že je mým přítelem už odedávna, a někdy dokonce jako mé druhé já,“ s. 145; s. 165.

⁹⁵ „[...] moudrý světoobčan,“ s. 165.

⁹⁶ „Bylo to snad proto, že ten člověk byl tak kouzelně smutný? Je to možné, vždyť jenom jeho oči toho tolik vyprávěly. Poněkud utopené pod oblouky obočí měly nevšední odstín modří; zdálo se, že jejich pohled, nevýslovně sladký, sleduje, jakoby přes závoj nostalgie, snovou vzpomínku. Zvláštním způsobem omlazovaly tuto bytost, která ani jinak neprozrazovala svůj věk, rozjasňovaly jeho jasné čelo a dovršovaly ušlechtilost jeho vzezření, kterou mu dodávala matná bledost jeho olivové, protáhlé tváře, prodloužené ještě bradkou měkkou jako kukuřičné chmýří, jehož barvu také měla. Podobnou barvu mělo i oblečení, které obvykle nosil, a všechno na něm bylo měkké, lehké a vláčné: chování, pohyby i hlas,“ s. 116.

⁹⁷ „Přesto nebyl cizinec. Rumunovi se ale také nepodobal: mluvil příliš pěkně rumunsky, stejně jako francouzsky, třebaže s jistými obtížemi,“ s. 117.

⁹⁸ „[...] jediná příčina jeho smutku, který mě u něj tolik udivoval, bylo to, že tento člověk byl příliš šťastný,“ s. 165.

rozporuplný a záhadný: ač ho k slzám často dožene ledacos, například krásná hudba, smrt snoubenky ho nechává – aspoň navenek – podivně chladným a místo na její pohřeb jde na oběd do francouzské restaurace. Podobně je to i s jeho sexualitou. Zatímco o jiných postavách se dozvídáme různé bizarní detaily, Pantaziho intimní život zůstává tajemstvím.⁹⁹ Vypravěč se pouze dohaduje, zda snad Pantazi nepoužívá kaučukovou figurínu, a představuje si ji jako napodobeninu Pantaziho osudové lásky Wandy.

Pantazi o sobě říká, že cit pro krásné věci i krásu samotnou zdědil z rumunské strany, po své podivínské prababičce Păuně:

[...] gusturile subțiri și deșertăciunile mărunte, iubirea de flori și de miresme, de scumpătăți, podoabe și odoare, pofta de huzur și de risipă ne vin de pe partea românească, prin dînsa, nu, cum s-ar crede, de la greci. Tot de la ea și frumusețea.¹⁰⁰

V mládí ho nejvíce ovlivnila prateta Smaranda, moudrá a podnikavá stará dáma, světačka a zároveň symbol starých dobrých časů. Pantazi v mládí přichází o oba rodiče a záhy se zamiluje do chudé dívky Wandy, kterou si chce i přes její nízký původ vzít. Včas se ale dovídá, že za jejím andělským zevnějškem se skrývá neřestná povaha. Pantazi Wandu opouští, ale jeho vkus a pohled na ženy je navždy změněn: bude stále hledat Wandinu kopii, dokud neobjeví Ilincu.

Velké jmění, které zdědil po rodičích, záhy rozhází v rozmařilém a nihilistickém životě. Chce si užít, než spáchá sebevraždu. Ve chvíli, kdy se chce zabít, se však dovídá, že se stal dědicem ještě většího jmění a nakonec se rozhodne za tyto peníze procestovat celý svět. Po třiceti letech strávených převážně na moři se vrací se změněnou identitou do Bukurešti jen proto, aby vyřešil poslední majetkové záležitosti, a tehdy ho potkává vypravěč. Podobně jako u Aubreyho se tedy setkáváme s člověkem, jehož identita je nejasná. Pantazi ji dokonce záměrně tají. Ke jménu, pod nímž vystupuje v knize, přichází zcela náhodně – v bukurešťských lokálech je zaměňován za jiného muže. Svě pravé jméno neprozradí ani vypravěči, s nímž má velmi blízký vztah a kterému jinak vypráví podrobně o své minulosti. Můžeme se jen domýšlet, že vypravěč se to – podobně jako v povídce *Remember* – ani nesnaží dozvědět, přestože by se zajisté měl koho zeptat. Sám dává najevo, že Pantaziho pravá identita ho vlastně moc nezajímá:

⁹⁹ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 104.

¹⁰⁰ „[...] jemný vkus a drobné rozmary, lásku ke květinám a vůním, drahocenným věcem, ozdobám a klenotům, náchyllost k blahobytnému životu a rozhazovačnosti máme z rumunské strany, od ní, nikoliv po Řecích, jak by se zdálo. Rovněž po ní jsme zdědili krásu,“ s. 153.

Și-mi arătase fotografiat adevăratul său chip, ras, cu tîmplele tunse, cu barbeți scurți – gentleman desăvîrșit în ținută elegantă de bord. L-am privit cu nepăsare, căci nu acestami părăse un prieten de cînd lumea și chiar un alt eu-însumi, ci celălalt, despre care știam acum, și nu fără oarecare melancolie, că nu era decît un deghizament vremelnice, menit a fi peste puțin lepădat pentru totdeauna.¹⁰¹

5.2.2 Pașadia

„Pașadia era un luceafăr,¹⁰² říká vypravěč o druhém ze svých přátel. Vztah, který k němu chová, nazývá „evlavie nemărginită.“¹⁰³ Pașadia je tou nejrozporuplnější postavou z celé knihy. Je ještě starší než Pantazi a je rovněž posledním potomkem upadajícího šlechtického rodu. Má vášnivou, složitou a nevyzpytatelnou povahu, projevuje se jako cynik, dovede být tvrdý a nenávistný. Žije dvojím životem: dny tráví ve své pracovně, čte, přemýšlí a sepisuje své velké dílo – co přesně je jeho předmětem, se nedozvíme, ale pravděpodobně jde o vzpomínky – a v noci se ve společnosti zhýralého Pirga potuluje po bukurešťských lokálech a vykřičených domech, hraje karty, opijí se a tráví čas s prostitutkami toho nejhrubšího zrna, které mu Pirgu shání.

Nejspíš skoro nespí, jen jednou za čas odjíždí někam do hor, zřejmě odpočívát. Naznačuje se také možnost nějakého nervového onemocnění, možná epilepsie, jak tvrdí M. Călinescu,¹⁰⁴ a Pașadia odjíždí do hor tehdy, když předvídá nějakou krizi nebo záchvat. Je to bývalý politik, člověk vznešený, vybraných mravů, ve společnosti uznávaný, vynikající myslitel s velkými znalostmi z historie a zároveň pijan, hazardní hráč a sukničkář. Jeho existence i povaha jsou prostoupeny paradoxy:

[...] rar însă mi s-a întîmplat să văd jucător așa frumos, crai așa ahtiat, băutor așa măreț. Dar se putea oare spune că decăzuse? Nicidecum. De o sobră elegantă, plin de demnitate în port și vorbire, el rămăsese apusean și om de lume pînă în vîrful unghiilor. Ca să prezideze o înaltă Adunare sau o Academie, altul nu s-ar fi găsit mai potrivit. Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzîndu-l trecînd seara, cînd ieșea, țeapăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel împunător domn să se înfunde pînă la ziuă. Pentru mine, priveliștea acelei

¹⁰¹ „A ukázal mi na fotografii svou pravou tvář, oholenou, s vlasy na spáncích přistřiženými a s krátkými licousy – dokonalý gentleman v elegantním palubním obleku. Pohlédl jsem na ni lhostejně, neboť mi nepřipadalo, že ne toto je můj přítel co svět světem stojí a dokonce mé druhé já, nýbrž ten druhý, o kterém jsem teď věděl – a ne bez jisté melancolie – že je jen dočasným převlekm, který má být brzy odložen navždy,“ s. 165.

¹⁰² „Pașadia byl zářící hvězda,“ s. 102.

¹⁰³ „[...] nesmírná zbožná úcta,“ s. 102.

¹⁰⁴ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 61, 146–147.

vieți avea ceva copleșitor, în ea bănuiam că se desfășura o întunecată dramă sufletească a cărei taină rămânea nepătrunsă.¹⁰⁵

Vášnivé a složité povaze odpovídá i Pașadiův vzhled:

Unul în vîrstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plăsmuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată acel chip aprig ale cărui trăsuri semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii.¹⁰⁶

Ce frumos cap avea totuși! Într-însul ațipea ceva neliniștitor, atîta patimă înfrînată, atîta trufie aprigă și haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feței sale veștede, în cuta sastisită a buzelor, în puterea nărilor, în acea privire turbure între pleoapele grele.¹⁰⁷

Ve třetí kapitole jsme podrobně seznámeni s Pașadiovým původem. Jeho praděd přišel na začátku 19. století do Valašska odněkud z „turecké strany“ (byl to tedy Turek?), vlastně odtamtud uprchl jako vrah. Ve Valašsku udělal rychle kariéru přes postel kněžny (v tomto ho Pașadia bude následovat), obdržel panství Măgura a stal se vrchním knížecím žalárníkem. Připomene nám tedy Andronache Tuzluca z románu N. Filimona *Ciocoli vechi și noi* (Staří i noví povýšenci; 1863). Tento fanariotský parvenu také získal postavení díky kněžně Ralu. Pașadiův praděd byl v nejlepším věku otráven vlastní rodinou, snad na své výslovné přání. Tento předek je důležitý, protože právě k němu se Pașadia hlásí a považuje ho za svůj vzor.

– E străbunicul meu, zise Pașadia. Fiind din familie singurul pentru care am simpatie nu i-am ars, ca celorlalți, portretul. Fu un Bergami. Mîndrețea lui, aureolată de prestigiul ce înveșmîntă în ochii femeilor pe aceia cari au ucis, îl făcu să treacă de la coada butcei domniței Ralu la dînsa în pat. Primi drept plată Măgura și topuzul armășiei. Cum vezi dar, surceaua n-a sărit departe de trunchi și cred că și starea sa sufletească trebuie să fi fost cam la fel cu a mea pentru ca el, în floarea vîrstei, să se fi lăsat, cu știrea lui, să fie otrăvit.¹⁰⁸

¹⁰⁵ „[...] málokdy se mi poštěstilo vidět tak krásného hráče, tak chtivého sukničkáře, tak velkého pijana. Ale dalo se snad říci, že upadl? Naprosto ne! Se svou střídmou elegancí, pln důstojnosti v chování i v mluvě zůstal Západoevropanem a člověkem velkého světa až do morku kostí. Nikdo jiný by se lépe nehodil k tomu, aby předsedal Nejvyššímu shromáždění nebo Akademii. Kdyby ho viděl někdo, kdo jej nezná, jak večer vyráží ven, upjatý a vážný, s kočárem, který jede krokem za ním, ani za nic by neuvěřil, na jaká špinavá a ničemná místa míří onen impozantní pán, aby tam zůstal až do bílého dne. Pohled na takový život byl pro mne něco tíživého; tušil jsem, že se v něm odehrává temné duševní drama, jehož tajemství zůstávalo neproniknutelné,“ s. 103.

¹⁰⁶ „První byl v letech, s vlasy obarvenými na černo, vyšňořený až běda, jeho ztuhlé, ale ještě štíhlé tělo neslo hlavu, jakou se toto století už nenamáhá vymodelovat, a vášnivá tvář, jejíž smělé rysy nesly pečeť vzpoury a nenávislosti, vypadala, jako by se vracela z dávných časů,“ s. 125.

¹⁰⁷ „A přece jakou měl krásnou hlavu! Dřímalo v ní cosi znepokojivého; tolik potlačované vášně, tolik hrozné pýchy a kruté nevraživosti prozrazovaly rysy jeho povadlé tváře, znechucená vráska kolem úst, mocné nozdry i zachmuřený pohled zpod těžkých víček,“ s. 102.

Další pokračovatelé rodu byli lidé podobně rozporuplné povahy, všichni vysoce inteligentní, vzdělaní a zároveň podivínští a nějakým způsobem vyšinutí, nemocní; všichni skončili špatně. Paşadia vyrůstal jako odstrčené dítě, rodiče se ho zřekli, vychovali ho cizí lidé a od mládí studoval v cizině. Po návratu ho jeho vlastní rodina okradla o dědictví (takto si do něj autor promítl i své vlastní zklamání), on sám však díky své pevné vůli a odhodlání jít přes mrtvolu dosáhl vysokého postavení a uznání. K vlastnímu rodu – s výjimkou praděda, knížecího vrchního žalávníka – a k rodné zemi pociťuje opovržení a nenávisť. K Rumunsku a konkrétně k Bukurešti ho poutá vášnivý a rozporný vztah: nenávidí je, ale zároveň nemůže žít nikde jinde. Svě celoživotní dílo nechce odkázat národu, kterým opovrhuje, a tak ho nechá po své smrti spálit.

Dîndu-mi seama că singurul mijloc de a mă răzbuna era să nu las în urma mea nimic de care să se folosească și să se bucure alții, cum sunt lipsit de vanități subalterne, am considerat acel complot ca binevenit și am aderat la el eu-însumi. „Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele,“ a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormînt. Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu!¹⁰⁹

Umírá rovněž výstředním způsobem – při felaci – a jeho tělo je odvezeno neznámo kam. Paşadia je pro vypravěče skutečným symbolem starých časů, které umírají současně s ním před vypuknutím 1. světové války. Vypravěč proto nelituje ani jeho smrti a je rád, že se Paşadia nedožil nové doby a vzestupu Pirga a jemu podobných:

Am deplîns pieirea acelei opere mărețe dar nu și pe a autorului. Paşadia s-a stins la zenit; veninul, veghea, vițiul îi mistuieră trupul fără a-i vătămă cîtuși de puțin însă duhul care-și păstrase pînă la sfîrșit toată recea-i limpezime, scînteietor ca un luceafăr în cleștarul nopților de ger. Și a mai avut norocul să moară înainte de a fi silit să îndure după război, din nou, la bătrînețe, umilința sărăciei, înainte de a suferi, și mai dureroasă poate, arsura dezamăgirii și a dezminților de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate, de a-l vedea pe Pirgu însuși de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor

¹⁰⁸ „– To je můj praděd, řekl Paşadia. Protože je z rodiny jediný, pro koho mám sympatie, jeho portrét jsem nespálil jako ty ostatní. Byl to druhý Bergami. Díky své kráse, obklopené aureolou vážnosti, jaká zahaluje v očích žen ty, kteří zabili, přešel z průvodu za kočárem kněžny Ralu do její postele. Dostal za to Măguru a palcát knížecího žalávníka. Jak vidíš, jablko nepadlo daleko od stromu, a myslím, že i jeho duševní ustrojení muselo být podobné tomu mému, protože se nechal v nejlepším věku vědomě otrávit,“ s. 174.

¹⁰⁹ „Uvědomil jsem si, že jedinou možností pomsty, kterou mám, je nenechat po sobě nic, co by mohlo být k užítku nebo potěše druhým, a protože netrpím nízkou marnivostí, uvítal jsem toto spiknutí a sám jsem se k němu přihlásil. „Nevděčná vlasti, nebudeš mít mé kosti,“ nechal si napsat na hrob Scipio Africanus. Kostí, ty tu nechám, ale plod svého mozku, své myšlení ne!“ s. 173–174.

săi străini veniți în România cu pantahuza sau în „ancheta“ o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal.¹¹⁰

Stejně jako M. Călinescu vidím v Pașadiovi otcovskou postavu¹¹¹, chtěla bych však zdůraznit, že jde spíše o vizi otce, jakého by si spisovatel přál. Jak poznamenává i M. Călinescu, Pașadia má právě ty vlastnosti Iona Lucy, které byly jeho synovi blízké, nebo je dokonce obdivoval: jde o rozporuplný vztah k Rumunsku, jakousi „Hassliebe“, a především o literární tvorbu.¹¹²

5.2.3 Pirgu

Gore Pirgu je postava, která se od předchozích výrazně odlišuje a ačkoliv se zdá, že je přijímána výhradně negativně a že vypravěč pro ni má jen odmítnutí, je vlastně strůjcem a hybatelem psaní knihy – protože tento román má mimo jiné i svou sebereflexivní a metatextovou stránku – a částečně určuje její téma. Zároveň se skrze něj dostává do vyprávění humor, obvykle ironický, sarkastický a krutý. V jeho postavě polemizuje autor jak s dobovým vlastenectvím, politickými a společenskými nešvary, tak i se svým slavným otcem. Pirgu symbolizuje to nejhorší z Rumunska té doby, to nejhorší z národní povahy; je to „întruparea vie a însuși sufletului spurcat și scîrnăv al Bucureștilor.“¹¹³ Je zároveň prototypem parvenu i symbolem konce starých dobrých časů a začátku nové éry, která ve vypravěči budí jen znechucení. Povšimněme si, že příchod Pirga na scénu se obvykle pojí s mnohem barvitějším jazykem, a to nejen v přímých řečech, ale i u vypravěče, který k jeho charakteristice používá celý arzenál nadávek nejrůznějšího původu:

Gore Pirgu era o lichea fără seamăn și fără pereche. Nesăratele lui giumbușlucuri de soitar obraznic îi scosseră faima de băiat deștept, la care se adăogase – de ce nu se știe - și aceea de băiat bun, deși bun nu era decât de rele. Acest chimiță avea un suflet de hengher și de cioclu. De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu

¹¹⁰ „Želel jsem zániku toho velkolepého díla, ale ne smrti jeho autora. Pașadia zhasnul v zenitu; jed, ponocování a neřest strávily jeho tělo, aniž by sebeděně uškodily jeho duchu, který si až do konce udržel veškerou svou chladnou jasnost, jiskřivý jako hvězda zářící v křišťálu mrazivé noci. A navíc měl štěstí, že zemřel dříve, než by znovu, tentokrát jako starý muž, musel snášet ponižující poválečnou chudobu a než by utrpěl – možná ještě bolestivější – ránu z rozčarování, kdyby viděl, že ne on, nýbrž Pirgu měl pravdu, kdyby viděl Pirga samotného jako mnohonásobného milionáře, který vyženil věno a rozvedl se s odstupným, Pirga jako správce župy, poslance, senátora, zplnomocněného ministra, prezidenta subkomise pro intelektuální spolupráci při Společnosti národů, jak hostí své zahraniční kolegy, kteří přijeli do Rumunska kvůli nějaké sbírce nebo ‚pozorování‘, s nádherou a rozmařilostí ve svém historickém zámku v Sedmíhradsku,“ s. 206–207.

¹¹¹ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 73.

¹¹² Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 71–72.

¹¹³ „[...] vtělení samy odporné a špinavé duše Bukurešti,“ s. 141.

toți codoși și măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Cazes“ și Cherubinul caselor de înfîlnire. Mi-a fost silă să cercetez mai cu de-amănuntul ițele acestei firi uscate și triste care simtea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred. Pirgu avea în sînge dorul vieții de dezvățare țigănească de odinioară de la noi, cu dragostele la mahala, chefurile la mănăstiri, cîntecele fără perdea, scîrboșeniile și măscările. Cu jocul de cărți ce-i slujea de meserie și cu boalele lumești ce-l istoviseră înainte de vreme, acestea erau singurele lucruri de cari știa să vorbească, întocmindu-i toto temeiul hazului cu care le încînta celor ce-i prețuiau dobitocia.¹¹⁴

Jak vyplývá z kontextu, Pirgu je poměrně mladý. Je popisován jako člověk naprosto zkažený a zhýralý; snaží se ostatní přivést na scestí, pomluvit je, pošpinit, poštvat je proti sobě, udává, vydírá, dělá kuplíře. Jeho povaha se odráží i v jeho nevábném vzhledu. Co však na něm vypravěč obdivuje, je obratnost, s jakou se pohybuje v bukurešťské společnosti od spodiny až po smetánku, a to, jak umí působit na lidi, hlavně tím, že útočí na jejich nejnižší pudy a vášně.

Nu-mi ascunsei admirarea de cîtă lume cunoștea Pirgu.

Lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea. Pe cine nu cunoștea într-adevăr, unde nu pătrunsese? În zăvorîtele case ale negustorimei sperioase și speriate, în ferecata cetățuie a ovreimei îmbuibate de belșug, în șubredele cuiburi ale rîiei ciocoiești, pretutindeni, Gorică era primit cu brațele deschise, deși nu totdeauna pe ușa din față.¹¹⁵

Pirgu je líčen jako zvrhlík, jehož sexuální partnerky jsou obvykle zrůdy, mrzačky, nebo ženy v pokročilém stupni těhotenství; nejspíš se nevyhýbá ani styku s muži. V naší čtveřici Pirgu zastává zejména roli šaška, který vše zesměšňuje a nic mu není svaté. Díky němu se vyprávění, v němž převládá vážný, někdy až patetický tón, a které často sklouzává k snění, dostává zase zpět na zem, obohacuje se o sarkastický humor a dosahuje tak zajímavé dynamiky. Pirgu je také – jako jediná z postav románu – schopen sebeironie. Pirgu je částečně i karikaturou autorova otce a jiných „národních spisovatelů“, kteří se hlásí k lidovosti a „rumunskosti“, je výsměchem hrdému

¹¹⁴ „Gore Pirgu byl ničema, jakému nebylo rovno. Jeho nechutné šaškárny drzého kašpara mu zajistily pověst bystrého hochy, ke které se – nikdo neví proč – přidala i pověst hodného hochy, ačkoliv Pirgu byl dobrý jen na špatnosti. Ten rarach měl duši rasa a funebráka. Od malička zkažený až do morku kostí hrál v kůstky, hru ‚hlava nebo orel‘, běhal za služkami, byl spřažený se všemi kuplíři a falešnými hráči, byl benjamínem kavárny Cazes a cherubínem vykřičených domů. Hnusilo se mi podrobněji zkoumat síť známostí této vyprahlé a smutné bytosti, která pociťovala chorobnou náklonnost jen k tomu, co bylo špinavé a prohnilé. Pirgu měl v krvi touhu po nevázaném životě starých Cikánů, předměstských pletkách, flámování po kláštorech, sprostých písničkách, špinavostech a oplzlostech. Vedle karbanu, který byl jeho řemeslem, a pohlavních chorob, které ho předčasně vyčerpaly, to byly jediné věci, o kterých dovedl mluvit a které byly základem půvabu, kterým okouzloval ty, kdo obdivovali jeho zhovadilost,“ s. 104–105.

¹¹⁵ „Nemohl jsem skrýt obdiv k tomu, kolik lidí zná Pirgu. Lidí všeho druhu a všech sort, všechny. Koho vlastně neznal, kam všude nepronikl? Do zabeđených domů vystrašených a polekaných obchodníků, do nedobytných pevností židovstva, přečpaných bohatstvím, do mizerných hnízd zbohatlického svrabu, všude tam byl Gorică vítán s otevřenou náručí, ačkoliv ne vždy předními dveřmi,“ s. 107.

plebejství Iona Lucy, který synovi s oblibou zdůrazňoval, že jejich předek nebyl žádný šlechtic, nýbrž „plăcintar“ (tedy prodavač jemného pečiva), po němž údajně podědili hlavu zploštěnou od tácu s koláči.¹¹⁶

A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de tîrfe și de țate, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pîrgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul“, și-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.¹¹⁷

Záchvaty Pîrgova vlastenectví patří k nehumornějším částem knihy a vrcholí v potřeštěném veselí. Podobně je vylíčen i jeho počínající společenský vzestup. Pîrgu se přizpůsobuje zvyklostem vyšších kruhů tak, že je vlastně paroduje. Kupuje knihy, které se mu budou dobře vyjímat v knihovně, a banality pronášené ve francouzštině střídá s pepnými rumunskými nadávkami.

M. Călinescu v Pîrgovi spatřuje postavu, která román zachraňuje před sklouznutím ke kýči, např. již v úvodní pasáži, kdy Pantazi slzí dojetím při poslechu tklivého valčíku a Pîrgu začne drsně žertovat. Tento autor vyzdvihuje postavu Pîrga a shrnuje její mnohostranný přínos:

Na Pîrga tedy může být pohlíženo jako na dvojí alegorii: jako na alegorii Otce (vedlejší, částečnou) i rumunské země; kromě špinavé duše Bukurešti ztělesňuje – pokud ne přímo národní povahu – „pocit existence na periferii“, náš základ, který je řekněme „nemioritický“ – ani latinský, ani dáko-trácký, nýbrž prostě levantinsko-balkánský, rychlý jako živé stříbro, přizpůsobivý, drzý a neseriózní až do té míry, že ani sám sebe nebere vážně, s talentovanou vulgaritou, která má i svou vlastní skrytou estetiku a může tudíž i být vychutnávána po estetické stránce, šaškovský a nepořádný, od přírody zkažený, s nevymáchanými ústy, vlastenecký, cynický a teatrální, zábavný a odpuzující, kariéristický a amorální, leč v případě potřeby schopný hlásat tu nejpřísnější morálku. Pîrgu přesvědčivě dokazuje, že v Rumunsku neexistuje nic, co by bylo neslučitelné.¹¹⁸

¹¹⁶ Cf. Iovan, I. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002, s 42.

¹¹⁷ „Ach, ten kdyby chtěl – se svým talentem dělat si hrubé a laciné žerty, se svým chybějícím vzděláním i nedostatkem vyšších ideálů a s dokonalou znalostí světa rváčů, kuplířů a podfukářů, dohazovaček, běhen a pochybných ženštin, jejich móresů i způsobu řeči – by se mohl bez velkých obtíží počítat mezi přední národní spisovatele, říkalo by se mu ‚mistře‘ a dostalo by se mu pomníků i národního pohřbu. Jaké ten by chrлил ‚skici‘, matko Boží, co by se od něj dalo slyšet o skandálech z předměstí a od voleb!“ s. 139–140.

¹¹⁸ „Pîrgu, deci, poate fi văzut ca o dublă alegorie: a Tatălui (incidentală, parțială) și a țării românești, o întrupare, dincolo de sufletul spurcat al Bucureștilor, dacă nu a însuși specificului național, a ‚sentimentului mahalagesc al ființei‘, a fondului nostru, să-i zicem, ‚nemioritic‘ – nici latin, nici traco-dacic, ci pur și simplu levantin-balcanic, rapid ca argintul-viu, adaptabil, obraznic și neserios pînă la a nu se lua nici pe sine în serios, de-o vulgaritate talentată care-și are o estetică a ei ascunsă și care poate fi deci gustată și estetic, bufon și deșanțat, corupt prin firea lucrurilor, spurcat la gură și patriotic, cinic și cabotin, amuzant și repulsiv, arivist și amoral, dar capabil să predice, cînd e nevoie, moralitatea cea mai strictă. Pîrgu demonstrează convingător că în România nu există incompatibilități,“ Călinescu, M. Op. cit., s. 71.

V Pirgově případě vypravěč výjimečně nahlédne do budoucnosti, kdy tento zkažený parvenu udělá obrovskou kariéru, stane se ministrem, milionářem a majitelem zámku. Pozoruhodný je právě tento rozdíl v pojetí postav: u Pantaziho a Paşadii vypravěč dlouze líčí jejich původ a minulost, kdežto Pirgu jako by minulost ani neměl. Důraz se u něj přesouvá na budoucí osudy, v souladu s tím, že Pantazi a Paşadia jsou posledními lidmi ze starých časů, zatímco Pirgu je oním člověkem budoucnosti, kterého se vypravěč děsí, ale který zároveň představuje i životaschopnost národa.

Připomeňme ještě, že Pirgu je jiným typem parvenuho, než Dinu Păturică nebo Iancu Urmatecu, k nimž bývá někdy přirovnáván. U těchto postav je důraz kladen na jejich úsilí, na pozvolné okrádání starých bojarů a šplhání po jejich zádech na vyšší místa společenského žebříčku. Oproti tomu Pirgu nevyvíjí žádnou aktivitu; peníze i společenský vzestup k němu přicházejí samy.

5.2.4 Vypravěč

Uchopit postavu vypravěče je velmi komplikované, a to právě z toho důvodu, že je to vypravěč a je tudíž jakousi hybridní entitou, rozkročenou mezi světem postav a vyprávěním samotným. K dalšímu zmatení přispívá to, že Mateiu Caragiale svého vypravěče rafinovaně konstruuje jakožto své alter ego. Jak již bylo řečeno, vypravěč opakovaně připomíná příběh Aubreyho de Vere a ztotožňuje se tak s vypravěčem daného díla: „[...] nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu *sir* Aubrey de Vere?“¹¹⁹ „Mi-adeucea uneori aminte de acel tînăr englez a căruia tristă istorie am scris-o.“¹²⁰ To má dvojí účinek: jednak čtenáři splývá s reálným autorem, jednak působí spolehlivěji a vyličené události má čtenář tendenci chápat jako skutečné vzpomínky skutečného Mateie Caragiala. Jeho nejlepší přítel z mládí, Rudolf Uhrynowsky, zvaný Uhry se objevuje hned na první straně románu jako přítel vypravěče. Kromě tohoto a několika dalších signálů ztotožnění vypravěče s autorem je vypravěč na další údaje o sobě velmi skoupý. Je zřejmě stejně starý jako autor v oné době, žije v Bukurešti v odloučení od rodiny, která s ním komunikuje jen prostřednictvím dopisů, jež on však nečte. Zajímavé je, jak tu opatrně krouží kolem slova rodina, které vůbec nevysloví: „Știam pe de rost nesărata plachie de sfături și de dojane ce mi se slujea de-acasă cam la

¹¹⁹ „[...] copak jsem za to málem draze nezapltil při té nepříjemnosti se sirem Aubreyem de Vere?“ s. 116.

¹²⁰ „Někdy mi připomínal toho mladého Angličana, jehož smutný příběh jsem sepsal,“ s. 122.

fiecare început de lună...“¹²¹ Říká o sobě, že byl po celý život těžce zkoušen. Nemá mnoho přátel a poslední dobou flámuje s Pantazim, Paşadiou a Pirgem. Nedožíváme se o tom, odkud bere peníze, v jakých poměrech žije, natožpak o jeho původu a společenském zařazení. Představu o něm si můžeme udělat jen skrze jeho názory, avšak i v tomto směru nás nechává často tápat, protože v řadě případů vystupuje pouze jako pozorovatel a svědek. Příznačná je také nejednoznačnost a rozpornost jeho názorů: to, co verbálně odmítá a haní, ho zároveň velmi přitahuje – proto následuje Pirga a chodí k Arnoteanovým. Nahlédnout na vypravěče zvenčí nám umožňují komentáře jeho souputníků Paşadii a Pirga. Paşadia ho na konci třetí kapitoly kritizuje a varuje ho před Pirgem:

Ce te îndeamnă însă pe dumneata să-l frecventezi pe Pirgu? – haz cred că nu faci de trivialitatea lui stupidă. De mult țin să-ți atrag atenția să te ferești de el; e mai primejdios decât îți închipui; e în stare de orice, nu e dintre aceia pe cari lașitatea îi împiedică de a merge pînă la crimă. Are mai mult de una pe conștiință. Ia seama: împotriva dumatăle e foarte pornit, neputîndu-ți însă face deocamdată ceva mai grav, se mulțumește să te acopere de bale; o noapte întregă a stat deunăzi cu Poponel să te batjocorească, da, cu Poponel, căruia, de cite ori are mica sa afacere de moravuri, sari să-i iei apărarea cu aceeași naivitate cu care ai alergat astă seară la mine pentru Pirgu.

Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatul declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă și nu ți-aș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua „schite“, fiindcă ar însemna atunci să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale scump.¹²²

Je příznačné, že vypravěč Paşadiovi neodpoví a ani jeho výroky nijak nekomentuje v průběhu vyprávění. Stejně tak nechává bez komentáře i Pirgovy výpady.¹²³ Často podráždí naši zvědavost téměř nenápadným náznakem jako v případě vztahu, který je mezi ním a Masincou, ale pak nás nechává tápat. O své osobě mluví jen sporadicky a jeho zásahy do děje jsou zvláštní povahy: ačkoliv jsou nenápadné a není jich mnoho, jsou zcela zásadní. Je to právě vypravěč, kdo stojí za sprátením Pantaziho

¹²¹ „Znal jsem nazpaměť nemastnou neslanou kaši z výtek a rad, kterou mě skoro vždycky na začátku měsíce krmili z domova,“ s. 99.

¹²² „Proč ty se stýkáš s Pirgem? Nemyslím, že by ses bavil jeho stupidní sprostotou. Už dlouho tě chci upozornit na to, aby ses před ním měl na pozoru; je mnohem nebezpečnější, než si představuješ; je schopný čehokoliv a není z těch, kteří by ze zbabělosti couvli před zločinem. Má toho hodně na svědomí. Pamatuj, že proti tobě je hodně zaujatý, a protože ti zatím nemůže huř uškodit, spokojuje se s tím, že po tobě plive: nedávno se ti celou noc posmívali s Poponelem, ano, s Poponelem, kterého se vždycky, když má nějakou tu svou nemravnou afěrku, tak zastáváš se stejnou naivitou, s jakou jsi dnes večer ke mně přiběhl kvůli Pirgovi. I jinak jsem ke své nelibosti zjistil, že máš trestuhodnou slabost pro všechno, co je stigmatizováno úpadkem, pro všechno vadné, zkrachovalé, pro trosky, a v mých očích by tě neomlouvalo ani to, kdybych věděl, že to děláš jenom ze studijních důvodů, kvůli svým črtám, protože to bys platil za tak sprosté zboží nehorázně vysokou cenu,“ s. 170–171.

¹²³ Cf. s. 187, 193.

s Paşadiou, je to on, kdo přistoupí na Pirgovo dlouhé naléhání, aby zašli do domu Arnoteanových, on dá dohromady Pantaziho s Ilincou, poté překazí Pirgův plán a nakonec Paşadiovi a Pantazimu vymluví vzájemný souboj. Postoj nezúčastněného pozorovatele podtrhuje vypravěčův emocionální chlad: skoro nic v něm nevzbuzuje žádná emoční hnutí, snad s výjimkou Pirgova řádění. Když se v závěru vyprávění čtveřice hlavních hrdinů rozpadá, Paşadia umírá a Pantazi odjíždí navždy, vypravěč není smutný a lítost projevuje pouze nad zničením Paşadiova díla.

Dodejme ještě, že vypravěč je vlastně další postavou spojenou s literou P - jakožto „povestitor“, nikoliv „narator“.

5.2.5 Tři králové a jejich šašek

V předchozích oddílech jsme se zabývali odděleně čtyřmi hlavními postavami, nyní se budeme věnovat jejich vzájemným vztahům, tím, co je spojuje a co je rozděluje, a také otázce, kolik „králů“ vlastně v knize je.

Centrem čtveřice je nepochybně vypravěč, který nenápadně tahá za nitky, a postupně se k němu přidávají další postavy. Nejdříve se spřátelí s Pantazim, který je pro něj „druhým já“. Poté se přidává Paşadia, rovněž alter ego vypravěče a také Pantaziho, se kterým působí dojmem dvou hudebních variací, nebo, jak říká sám vypravěč, dvou paralelních zrcadel: „[...] la plăcere de a mă bucura de prietenia a două ființe atât de unice fiicare, s-adăoga aceea, pentru mine neprețuită, de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi, față-n față, s-adînceau fără sfîrșit.“¹²⁴ Dojem dvou variant projekce vypravěčova nitra, z nichž každá se zakládá na trochu jiných stránkách jeho osobnosti, podporuje i toto vypravěčovo vyznání: „Căci dacă de Paşadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricît s-ar ține cineva, inima trece înainte capului.“¹²⁵

Spolu s Paşadiou se objevuje Pirgu, který s ním tvoří nerozlučnou dvojici: „Era una din acele împerecheri strînse, datorite de obicei vițiuului, așa strînse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot vițiuul trebuia s-o înnădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiți?“¹²⁶

¹²⁴ „[...] k radosti z toho, že se těším přátelství těchto dvou bytostí, z nichž každá byla jedinečná, se družila ještě radost – pro mě neocenitelná - z toho, že se nacházím mezi dvěma tajemstvími, která postavena jedno proti druhému, jako dvě zrcadla, se prohlubovala donekonečna,“ s. 145.

¹²⁵ „Neboť choval-li jsem k Paşadiovi zbožnou úctu, pro Pantaziho jsem měl slabost – jedno vycházelo z hlavy, druhé ze srdce, a ať už si o tom někdo myslí cokoliv, srdce má přednost před hlavou,“ s. 115.

¹²⁶ „Bylo to jedno z těch nerozlučných spřažení, která má na svědomí obvykle neřest, tak nerozlučných, že už si po čase nedovedou sebe jeden bez druhého představit. Zajisté i tyhle dva musela dát dohromady neřest, neboť co jiného by mohlo sblížit tak rozdílné lidi?“ s. 125.

Pirgu může být vnímán jako negativní odraz Paşadii, potažmo vypravěče. Pirgovi chybí všechny kvality, jimiž oplývá Paşadia: urozený původ, vzdělání, vychování, rozhled; Paşadia je starý, Pirgu mladý, Paşadia je člověkem minulosti, Pirgu budoucnosti – přesto však mají oba cosi společného, jako by byl jeden pitvornou karikaturou toho druhého. Pro vypravěče je Pirgu zase tím, kdo má všechny vlastnosti a názory, od nichž se chce vypravěč distancovat – přesto i jej k Pirgovi něco stále neodolatelně táhne.

Položíme-li si otázku, kdo je v románu míněn oněmi „králi“, dostaneme se záhy do nesnází. Pro celé dílo a jeho výklad jsou klíčové dvě scény: setkání s Penou Corcoduşou v první kapitole a vypravěčův sen v kapitole poslední¹²⁷. Nadávka „Crai de Curtea-veche“, kterou Pena vykřikne, je určena všem čtyřem hlavním hrdinům. Ve snu, který se zdá vypravěči, jsou však králové tři: on, Paşadia a Pantazi, kdežto Pirgu je přítomen jako šašek. A zatímco tři králové mizejí v zapadajícím slunci, šašek zůstává; vypravěč se tím hlásí k „lidem minulosti“. M. Călinescu podotýká: „Nebo jsou snad ve skutečnosti opravdoví králové (vezmeme-li v úvahu královské a knížecí konotace slova) jen dva, Paşadia a Pantazi, tedy potomci větví šlechty (neboť vypravěč o své genealogii nic neříká a jeho mlčení v tomto ohledu, stejně jako obdiv pro ony dva, sugeruje myšlenku buržoazního, nebo dokonce maloměšťáckého původu bez rodokmene, či snad s nějakým potenciálním imaginárním rodokmenem)?“¹²⁸ M. Călinescu pregnančně shrnuje celou tuto problematiku:

Hra mezi čtyřmi, třemi a dvěma zůstává otevřená, nerozhodnutelná. Můžeme v ní pokračovat *ad infinitum*, tím spíše připustíme-li, že na jejím počátku je pouze jeden, vypravěč, bez něhož by nic nebylo. On se seznámí s Pantazim, který však není ničím jiným než dvojníkem nebo alter egem – osamělý vypravěč k sobě nachází ideálního druhu, „co svět světem stojí“; tito dva se poté sblíží s Paşadiou, negativním aristokratickým dvojníkem Pantaziho, a vytvoří spolu trio; oni tři však kvůli podivínskému Paşadiovi musí snášet ještě jeho šaška, Pirga: z trojice se stává čtveřice; a v závěrečném snu před těmito třemi rytíři-igumeny kráčí na cestě k západu pozpátku jdoucí Pirgu. 3+1=4; kniha má čtyři kapitoly.¹²⁹

¹²⁷ Zde je citován v kapitole „Snění a sen“.

¹²⁸ „Sau să fie, de fapt, adevărații crai (luînd în considerație conoștiile regale sau princiare ale cuvîntului) doar doi, Paşadia și Pantazi, adică descendenții unor ramuri aristocratice (căci naratorul nu ne spune nimic despre genealogia sa și tăcerea lui, în această privință, ca și admirația lui pentru cei doi, par a sugera o origină burgheză sau chiar mic-burgheză, fără arbore genealogic sau doar cu un potențial arbore genealogic imaginar)?“ Călinescu, M. Op. cit., s. 56.

¹²⁹ „Jocul între patru, trei și doi rămîne deschis, indecidabil. El poate fi continuat *ad infinitum*, cu atît mai mult dacã admitem cã la originea lui e doar unul, naratorul, fãrã de care n-ar fi fost nimic. Acesta se împrietenește cu Pantazi, care însã nu e decît un dublu sau un *alter ego* – singuratecul unu își gãsește perechea idealã, ‚de cînd lumea‘; cei doi, apoi, se apropie de Paşadia, dublul aristocratic negativ al lui Pantazi, formînd un trio; dar cei trei, din pricina ciudatului Paşadia, trebuie sã-l suporte și pe mãscãriciul acestuia, Pirgu: grupul de trei se face unul de patru; iar în visul final, cei trei cavaleri-egumeni sunt precedați, în drumul spre apus, de Pirgu care merge de-a-ndãratelea. 3+1=4; cartea are patru capitole,“

V. Lovinescu je autorem odvážné interpretace *Kráľů* z hermetického hlediska, zejména na základě indické filosofie *sánkhja*. Podle mého názoru jde o nadinterpretaci, ale některé myšlenky jsou podnětné. Trojici Pantazi, Pašadia, Pirgu interpretuje Lovinescu jako tři *guny* (základní složky přírody): Pantazi je *sattva* (čistá esence, rovnováha, vzestupná tendence), Pašadia *radžas* (expanze, aktivita, rozpínavá tendence) a Pirgu *tamas* (netečnost, obskurnost, sestupná tendence). Zajímavé pro nás může být to, že tyto tři postavy jsou tedy interpretovány jako sestupná škála.¹³⁰ To opravdu alespoň částečně odpovídá charakteristikám těchto postav, avšak ne ve všem. Pantazi je například jako cestovatel spojován s horizontálním pohybem, kdežto Pašadia je opakovaně přirovnáván k hvězdě zářící vysoko na nebi. Zajisté se v těchto postavách projevují určitá archetypální schémata, která jsou společná různým světovým kulturám, ale naroubování hinduistické sánkhjové školy na *Krále ze Starého dvora* je poněkud násilné – i když do jisté míry přitažlivé.

5.2.6 Katalog úchylek a dekadentní ženy

V tomto oddíle se budeme věnovat všem zbývajícím postavám z obou rovin narativu, které jsou v díle přítomny, tzn. jak těm, které jsou přítomny ve vyprávění primárního, extradiegetického vypravěče, tak těm, o nichž mluví některý intradiegetický vypravěč, kterým je obvykle Pantazi. V knize se setkáváme s celou galerií podivínských, či přímo zvrácených postav a dostává se nám přehledky nejrůznějších druhů šílenství a sexuálních úchylek. Zajímavé bude pozorovat autorovo pojetí ženství, neboť až na výjimky jde o ženské postavy.

Začněme tedy vedlejšími mužskými postavami, kterých je mnohem méně. V podstatě jde jen o Poponela a Maioricu, pomineme-li Miša, manžela Rašelicy Nachmansohnová, který se pouze krátce mihne první kapitolou a poté se dozvídáme až o jeho smrti. O něco více místa dostává Maiorică, hlava rodiny Arnoteanů, který je vylíčen jako amorální slaboch, opovrhovaný všemi, i vlastní rodinou, přesto na něm vypravěč obdivuje určitou vnitřní sílu: „Maiorică era așa dobitoc! Totuși avea și el ceva: o tărie pe care, oricum, nu se putea să n-o admiri. Sărac-lipit, dator vîndut, respins de neamuri cari de mult nu mai voiau să știe de el, ocolit de lumea cumsecade, hulit și

Ibid., s. 57.

¹³⁰ Cf. Lovinescu, V. *Al patrulea hagialic. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche*. București : Cartea Românească, 1981, s. 53–57.

arătat cu degetul, el ramînea netulburat, îşi păstra înfumurarea, ifosele, ținna.”¹³¹ Je promiskuitní a má zřejmě podobný vkus jako Pirgu, s nímž si velmi dobře rozumí a který mu dohodí patnáctiletou „pannu” nakaženou kapavkou. Jejich vztah je podezřele blízký, ale jak daleko zachází, se může čtenář jen dohadovat: „Și prinsese mare dragoste de Maiorică pe care nu-l mai slăbea, îl giugiulea, îl pupa, îi băga limba în gură. Pe înserate plecau împreună și se întorceau spre miezul nopții tot asemenea, din ce în ce mai voioși.”¹³²

Jednoznačně homosexuální je zbývající mužská postava (jeho jméno začíná mimochodem také na P jako jména hlavních postav), Poponel, mladý kariéristický diplomat a Pirgův přítel. Stejně jako Pirgu patří i on k lidem budoucnosti, je „băiat de mare viitor”¹³³. Vypravěč k jeho sexuální orientaci zaujímá dvojznačné stanovisko:

În făptura sa [...] sălășluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnici împutite ce dau tîrcoale seara cazărmilor. Mai mult nu voi stăruia asupra-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și în mocirlă și, la această îndeletnicire ni mi-aș pîngări numai pana, dar aș spurca mocirla, chiar și puroiul. Și totuși, nu a lui era vina: așa era de la Dumnezeu.¹³⁴

Kromě vypravěče je jediným obhájcem Poponela a jeho homosexuality Pirgu. Jeho tolerance je, jak podotýká M. Călinescu, „naprosto moderní, ačkoliv vychází z cynismu, a nikoliv z porozumění.”¹³⁵

Významnou ženskou postavou je Pena Corcodușa, jejíž jméno začíná rovněž literou P. Scéna s Penou na konci první kapitoly je pro dílo klíčová. Protagonisté se zde na noční ulici setkávají s Penou jako královnou pouliční chásky. Opilá, pozvracená stařena tu bojuje se třemi strážníky, kteří se jí snaží odvést, a když spatří čtveřici hlavních hrdinů, nazve je „Crai de Curtea-veche”¹³⁶, načež Pașadia poznamená, že by to byl úžasný titul pro knihu. Pantazi potom vypráví o Penině minulosti, neboť se ukáže, že ji v mládí znal a byl přítelem jejího milence, císařova synovce Leuchtenberga-

¹³¹ „Maiorică byl prostě hovado! Přesto i na něm něco bylo: určitá nepoddajnost, kterou člověk musel chtít nechtě obdivovat. Chudý jako kostelní myš, zadlužený až po uši, zavrhaný příbuzenstvem, které o něm už dávno nechtělo ani slyšet, slušní lidé se mu vyhýbali, haněli ho a ukazovali si na něj prstem, a on zůstával klidný a zachovával dál svou povýšenost, domýšlivost a pýchu,” s. 180–181.

¹³² „A zahořel velkou láskou k Maioricovi, od kterého se ani nehnul, cukroval se s ním, líbal ho a strkal mu jazyk do úst. Navečer spolu odcházeli a vraceli se vždycky kolem půlnoci ještě veselejší,” s. 199.

¹³³ „[...] mladík s velkou budoucností,” s. 138.

¹³⁴ „V jeho bytosti sídlila, šířána všemi plameny Sodomy, ženská duše, duše jedné z těch zkažených služek, které po večerech obcházejí kolem kasáren. Déle se jím nebudu zdržovat, neboť na jeho popsání bych musel namočit pero do hnisu a bahna a při této činnosti bych nezhanobil jen pero, ale pošpinil bych i to bahno, stejně jako hnis. Ale přesto to nebyla jeho vina, tak ho pánbůh stvořil,” s. 139.

¹³⁵ „[...] cu totul modernă, deși pornită din cinism și nu din înțelegere,” Călinescu, M. Op. cit., s. 111.

¹³⁶ s. 113.

Beauharnaise, po jehož smrti se Pena zbláznila. Historie lásky mezi šlechticem a dívkou z předměstí působí romanticky a až skoro neuvěřitelně. V popisu mladé Peny je kladen důraz na zvláštní půvab, který nemá mnoho společného s obecně rozšířenou představou krásy a jehož centrem jsou oči:

Era o fată de mahala, nu prea tînără, puțin căruntă la tîmple; o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară. Fermecul acestei ființe, de obicei posacă, mai mult ciudată decît frumoasă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-pește cum le zice românul, genați și sprîncenați, cu privirea cam rătăcită. Să fi fost alții nurii ce țesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? – se poate; e netăgăduit însă că, împărtășită de amîndoi deopotrivă, o pățimașă iubire se aprinse între floarea-de-maidan și Făt-frumosul în ființa căruia se resfrîngeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești.¹³⁷

Zůstaňme ještě chvíli u Pantaziho vzpomínek. V jeho vyprávění se setkáváme s galerií silných ženských postav. Pantaziho matka, Anicuța, křehká a choulostivá skleníková květina, nám připomene postavy Orlic: v neduživé šlechtičně, popisované jako panenka nebo jako manýristická Máří Magdaléna se za války ozve heroičnost zděděná po předcích: „Deodată o cocoană foarte mare se deșeptă în păpușă.“¹³⁸ Zřídí ve svém domě lazaret a zemře při ošetřování zraněných.

Jak již bylo řečeno, Pantazi odvozuje některé své povahové rysy od rumunské prababičky Páuny, podivínky, která svým třem dcerám, Balășe, Zamfíře a Smarandě¹³⁹ „o hărăzise pe ficcare pietrei scumpe ce-i alesese de nașă, legînd-o cu jurămînt ca toată viața alta să nu poarte și să se îmbrace numai în culoarea acelei pietre.“¹⁴⁰ Slibuje vypravěči, že mu jednou Păuninu historii dopoví celou, ale čtenář se už nedozví, zda k tomu někdy došlo. Ženou, která Pantaziho v dětství ovlivnila nejvíce, byla ovšem jeho prateta Smaranda. Odvozuje od ní celé své duševní ustrojení:

Din recunoștința ce-i păstrez, mi-am făcut lege; osebit de însemnata ei stare, ea mi-a lăsat acea comoară sfîntă care e datina, ființa mea lăuntrică toată e făureala ei, numai a ei; dăscălindu-mă întru cele înalte, ea a deșeptat în mine vechile năzuințe. De la dînsa

¹³⁷ „Byla to dívka z předměstí, už ne úplně mladá, trochu prošedivělá na spáncích; znal jsem ji z bálů a zahradních restaurací. Půvab této bytosti, obvykle mrzuté a spíše zvláštní než krásné, tkvěl v jejích očích, velkých zelených očích, kalně zelených, rybích bocích, jak by řekl Rumun, s výraznými řasami a obočím a s poněkud nepřítomným pohledem. Že by tu byly ještě jiné půvaby, které spředly sítě, do nichž byl vévoda lapen? Je to možné; nepopíratelné je však, že oboustranně sdílená vášnivá láska zahořela mezi květinou ze smetiště a královicem z pohádky, v jehož osobě se odrážela záře dvou spojených císařských korun,“ s. 114.

¹³⁸ „Najednou se v panence probudila velká paní,“ s. 155.

¹³⁹ Tato jména jsou odvozena od lidových názvů drahokamů: rubínu, safíru a smaragdu.

¹⁴⁰ „[...] přisoudila každé z nich jeden drahokam, podle něhož je pokřtila, a zapřísahala je, že po celý svůj život nebudou nosit jiné drahokamy a budou se oblékat jen v barvě příslušného kamene,“ s. 153.

am învățat că fac și eu parte din aceia căroră le e de la Dumnezeu dat să poruncească, cei ce prin avuție și faimă se înalță deasupra muritorilor de rând.¹⁴¹

Smaranda je ztělesněním odcházejícího starého světa: „Cu dînsa avea să piară una din rămășițele înfirziate ale lumii de odinioară, ea apucase încă vremurile bune.“¹⁴² Je to žena moudrá, zcestovalá a samostatná. Příznačné je, že muž se v jejím životě objeví pouze jako anekdotická epizoda: krátce po svatbě zemře tragikomickou smrtí, na přejezení rybízem.

S těmito ženskými postavami je vnitřně spřízněná i kněžna Pulcheria, Pantaziho dávná přítelkyně, která se v jeho životě objevuje znovu, když se chce oženit s Ilinou, její neteří. Pulcheria je po celé Evropě známá díky svému hudebnímu salónu v Paříži; podobně jako Smaranda byla jen krátce vdaná, neměla nikdy děti, je zcestovalá, samostatná a sebevědomá. Její velkou slabostí je hudba.

Další důležitou ženou v Pantaziho životě byla jeho první láska Wanda, rozporuplná postava, skrývající za andělským zevnějškem bledé a plavé „femme fragile“ démonické nitro „femme fatale“. V Pantazim ani neprobouzí vášeň, jako spíš lítost. Ve skutečnosti je ale přizemní a amorální, „o tîrîtură care se întinsese cu toți derbedeii și trecuse pe la doftor și pe la moașă.“¹⁴³ Můžeme se dohadovat, zda se v ní nezrcadlí další slavná literární Wanda, a to Sacher-Masochova Wanda von Dunajew, „Venuše v kožichu“. Zcela jednoznačně v ní však vidím princeznu Cătălinu z Eminescova *Hyperiona*. I příběh je obdobný: Pantazi se kvůli ní rozhodne sestoupit ze své výše, zradit své aristokratické předky a pozvednout ji k sobě, když tu se však objeví osoba vědoucější než on, v Pantaziho případě nikoliv nebeský otec, nýbrž paní Elenca, která mu ukáže Cătălinu-Wandu v objetí s pázetem Cătălinem-natěračem Fanem. Wanda přesto zásadně ovlivní Pantaziho postoj k ženám a přiměje ho na dlouhá léta rezignovat na lásku, dokud se neobjeví její dokonalá vizuální kopie Ilinca, nejmladší dcera Arnoteanových.

Ilinca je Wandě opravdu podobná jen zevnějškem, její osobnost je úplně jiná: je počestná, vzhledem ke svému původu a rodinnému prostředí až podivuhodně, je inteligentní, vzdělaná, cílevědomá. Jako dokonalá „femme fragile“ však umírá velmi

¹⁴¹ „Z vděku, který k ní chovám, jsem si učinil zákon; vedle svého značného majetku mi zanechala ještě onen posvátný poklad, kterým je tradice; moje vnitřní ustrojení je celé jejím výtvozem, jen a jen jejím; ona mě vyučovala tomu vysokému, ona ve mně probudila odvěké tužby. Od ní jsem se naučil tomu, že i já patřím mezi ty, kteří mají od Boha dáno rozkazovat a které bohatství a sláva povznášejí nad obyčejné smrtelníky,“ s. 152.

¹⁴² „Spolu s ní měl zaniknout jeden z posledních pozůstatků někdejšího světa; ona ještě zažila dobré časy,“ s. 151.

¹⁴³ „[...] coura, která se spustila s každým ničemou a chodila po felčarech a andělíčkářkách,“ s. 157.

mladá, v pouhých šestnácti letech. I v Ilince však dřímá potlačovaná sexuální touha, která je tak silná a natolik destruktivní, že z ní onemocní a málem zešílí.

Dokonalým prototypem osudové ženy je Raşelica Nachmansohnová, vtělený démon sexu a navíc ještě Židovka, příslušnice exotické rasy, která odedávna vzbuzuje velmi rozporuplné pocity: od odporu a iracionálního strachu až po fascinaci. Stejně působí i Raşelica, „vrednică de marea sa străbună Iudita,¹⁴⁴ která je opravdovým upírem, jenž muže vysává – a to nejen obrazně – a zabíjí je. Životem zaplatí i Paşadia, který zemře při felaci s prsty křečovitě zaťatými do Raşeličiných vlasů. Ve vyprávěči vzbuzuje Raşelica obdiv smíšený s posvátnou hrůzou, tolik typický pro dekadentní misogynii.

Era cum nu se poate mai bine Raşelica și de minune potrivită; trezita asemănare a femeii cu floarea – o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere – o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răspîndea, amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcărilor ei. De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, dînsa avea ceva respingător, în ea se simțea, mai mult decît în alte femei, Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică, împrăștiatoarele de ispită și de moarte.¹⁴⁵

Raşelica neokouzluje jen muže, ale i ženy, k nimž rovněž pociťuje náklonnost. Dozvídáme se, že měla intimní poměr s Mimou, nejstarší dcerou Arnoteanových.

Mima je jednou z nejrozporuplnějších postav knihy. Nejednoznačnost je přítomná ve všech rysech její osobnosti; dokonce není jisté ani její pohlaví, neboť Mima má, jak se dozvídáme od Masincy, vypravěčovy průvodkyně světem upadlé šlechty, jakousi vrozenou vadu, která jí brání v pohlavním styku s muži. Mima je tedy do jisté míry hermafroditní, od čehož je odvozován i její sklon k bisexualitě:

Și Masinca găsea lesne mijlocul de a-mi destăinui în felul cel mai cuviincios, cum, printr-o crudă batjocură a soartei, fata aceasta mare și bine făcută, chiar cam din topor, nu era femeie desăvîrșită: un oarecare cusur de croială din născare înlătura la dînsa puțința împreunării sănătoase și depline și tălmăcea poate pătimașa ei aplecare la legături împotriva firei ce o făceau să-și piarză și puțința judecată de care se bucura; cînd avea cîrlig la vreuna, nu-și cruța nici neajunsuri, nici umilințe, ba ceva mai mult: ea, atît de zgîrcită, nu se da în lături de la cheltuială, o plimba cu muscalul, îi cumpăra ciorapi

¹⁴⁴ „[...] hodna své velké pramáti Judity,“ s. 206.

¹⁴⁵ „Nemohla být krásnější, ta Raşelica, učiněný zázrak; vyčpělé přirovnání ženy ke květině – černému květu tropů, plnému jedu i medu – bezděčně vyvolávala teplá vůně, která se, omamně vášnivá, rozlévala při každém jejím pohybu. Zblízka však, aniž by její krása ztratila cokoliv ze svého lesku, na ní bylo cosi odpudivého, dala se v ní více než v kterékoliv jiné ženě vytušit Eva, cizinka, věčná a nesmiřitelná nepřítelkyně,“ s. 108.

de mătase, sticle de parfum; cu Raşelica Nachmansohn tocase vara trecută, într-o lună, patru mii de lei, bani şterpeliţi de la unul Haralambescu când adormise la ea beat.¹⁴⁶

Mima je někdy přitažlivá, jindy vulgární. Doma chodí v hadrech, často páchne špínou, podobně jako její sestra Tita, ven se však dokáže vystrojit jako elegantní dáma. Je hrubá, agresivní, vulgární a promiskuitní, má však přesto určité kouzlo a vypravěče uchvacuje právě svou náladovostí a proměnlivostí. Vypravěč pro ni nachází slova obhajoby a okouzlení, která hraničí až s vyznáním lásky.

Pramalou pozornost věnuje její sestře Titě, která sice není tak vulgární a chová se oproti sestře spořádaněji a ačkoliv se stejně jako Mima prostituje, nedělá to aspoň tak nepokrytě, zato je však naprosto zdegenerovaná a duševně zaostalá. Tita má možná dítě s Maioricou, svým otcem – můžeme se tak dohadovat z toho, že neduživou holčičku, která se objevuje v domě Arnoteanů, označí Pirgu za dítě, které Maiorică zplodil s jednou ze svých dcer, a vzhledem k tomu, že Mima není „femeie desăvîrşită“, bude matkou spíše Tita.

Obě sestry však mají jednu věc, která je v protikladu se vším ostatním: je to hlas, kterému vypravěč věnuje velkou pozornost a který mu připomíná vznešený původ dívek:

Aveau totuşi ceva la fel: glasul, a căruia frumuseţe mă izbise. De un alt timbru al fiecăreia, deopotrivă însă fluid şi limpede, căntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu şoapta vîntului în frunzişuri şi poate că fermecul lui nu a fost străin de mila cu care am ascultat acele triste lucruri. Odată mai mult aveam în carne şi oase dovada de ce greu păcat se încarcă, în becisnicia lor, vechile neamuri căzute, nehotărîndu-se a se stîrpi, cu dinadinsul, ele singure pe calea malthusiana.¹⁴⁷

Matka dívek, Elvira Arnoteanová je jejich starší verzí. Tato předčasně zestárlá a neforemná matrána se zdá být sužována amorálností dcer a nevěrami manžela Maioricy, kterého navenek velmi opečovává, ve skutečnosti je však také nevěrná a má velkou zásluhu na zkaženosti obou dcer, které ji teď bijí. V rodině Arnoteanových vůbec panují

¹⁴⁶ „A Masinca snadno našla způsob, jak mi co nejslušněji objasnit, že díky kruté hříčce osudu tato velká a dobře rostlá, i když trochu neotesaná dívka není úplná žena: jakousi vrozenou vadou je jí odepřena možnost zdravého a dokonalého styku a vysvětluje možná její vášnivý sklon ke svazkům proti přírodě, které způsobovaly, že ztrácela i tu trochu soudnosti, které se těšila; když se do nějaké zjančila, nelitovala ani nepřijemností, ani ponížení, ba co víc: ona, která byla tak lakomá, se nevyhýbala utrácení, vozila se s ní ve fiakru, kupovala jí hedvábné punčochy a lahvičky parfému; s Raşelicou Nachmansohnovou roztočila minulé léto během jediného měsíce čtyři tisíce lei, peníze vyfouknuté jistému Haralambescovi, když u ní usnul opilý,“ s. 183.

¹⁴⁷ „Přesto měly něco společného: hlas, jehož krása mě zarazila. U každé měl jiný tón, byl však stejně fluidní a čirý a při zpěvu slov připomínal tichý šum vody, splývající s šepotem větru v listoví, a jeho kouzlo mělo možná co činit s lítostí, s níž jsem naslouchal těm smutným věcem. Najednou tu přede mnou byl ztělesněný důkaz toho, jaký těžký hřích ve své slabosti páchají staré upadlé rody, když se nerozhodnou dobrovolně vyhnout podle Malthusovy teorie,“ s. 184.

zvláštní vztahy a hádky a rvačky jsou na denním pořádku, což je v románu vylíčeno sice stručně, zato s půvabnou absurdní komikou.

Občasným hostem v jejich domě je i Maioricova matka Sultana Negoianová, šílená stařena, kterou se syn snaží před lidmi schovávat v přístavku u domu. Sultana byla v mládí velmi nevázaná a oba své manžely opustila krátce poté, co jim porodila děti – s prvním měla Maioricu, s druhým Pulcherii, o níž byla řeč výše. K nymfomanické promiskuitě přidala ještě zoofilii: „Tot atît de darnică de trupul cît de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărătește, și tot încă nesățulă și-l spurcase pînă și cu dulăii.“¹⁴⁸ Touto úchytkou je vysvětlována i podoba jejího šílenství: za měsíčních nocí leze po čtyřech a štěká. Vypravěč je jejím příběhem zcela fascinován a nachází v něm vhodný námět pro literaturu.

Nakonec jsem si ponechala postavu Masincy Drângeanové, která je ve více ohledech výjimečná. Jednak je jedinou postavou přecházející do autorova dalšího románu, jednak je postavou reálnou, které bylo ponecháno i její pravé jméno.¹⁴⁹ Masinca je líčena jako sice starší, leč neodolatelně přitažlivá žena s rafinovanými koketními způsoby; je zkušená a všichni ji obdivují. Velkou slabost pro ni má i náš vypravěč, mezi nímž a Masincou vznikne hlubší vztah, o jehož povaze se však můžeme jen dohadovat. Zajímavé je, jak se Masinca v románu objevuje: vypravěč nám ji nepředstavuje žádnými dlouhými úvody, nevysvětluje, odkud se s ní zná, jen popisuje nastalou situaci, jako by kontextem byl sám život. Poté naznačí, že Masinca je pro něj důležitá a že se s ní stýká i mimo dům Arnoteanových – a jaksí i mimo děj knihy – a zase ji nechá zmizet.

Jaký je tedy obraz ženství v *Králich ze Starého dvora*? Mohli bychom se nechat svést prvním dojmem a říci pouze, že je negativní, jako Vasile Lovinescu, který se zabýval myšlenkou, proč ani Ion Luca Caragiale, ani jeho syn není „un om mare“¹⁵⁰:

¹⁴⁸ „Tak štědře, jak rozdávala svůj majetek, rozdávala i své tělo, a když je jako vzteklá v horečnaté zběsilosti dávala v plen, stále neukojená je poskvnila dokonce i se psy,“ s. 186.

¹⁴⁹ I. Iovan o ní ve svém slovníkovém hesle píše: „Lelea Șița – cunoscută cochetă a începutului de secol; își trăiește viața mult pînă dincolo de vârsta mijlocie în stil libertin, de femeie galantă. Primul său mariaj, cu angrosistul Caegiu, îi duce avere, cel de al doilea, cu bătrânul boier Drângeanu, îi asigură accesul în lumea bună. După moartea acestuia, duce un trai degajat în Bucureștii anilor de după primul război și în stațiunile de pe Riviera franceză, unde-și petrece mare parte din an. În 1935, aproape septuagenară, dar arătând cu două decenii mai tânără, se căsătorește a treia oară, răspunzând dorinței unuia din statornicii ei admiratori, fostul comisar de poliție Teodor Russe. Ultimii ani și-i petrece la proprietatea acestuia de la Valea Rugului, părăsindu-și vila din parcul Filipescu, retrăgându-se cu totul din vâltoarea mondenă în care o admirase Mateiu cândva,“ Iovan, I. *Ultimelme însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor / în prezentarea lui Ion Iovan*. București : Curtea Veche Publishing, 2008, s. 489–490.

¹⁵⁰ „[...] velký člověk,“ Lovinescu, V. *Al patrulea hagialic : exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche*. București : Cartea Românească, 1981, s. 26.

Existuje někde, v nějaké nerozpoznatelné vrstvě principiální vulgárnost? Ale kde a jaká?

Možná absence pozitivní ženské postavy. Věčné ženství se musí probleskovat dílem velkého spisovatele, jedno jak, někdy z hlediska zbaveného osobních zvláštností. V díle otce i syna je to skutečná galerie hrůz. Levantinské opovržení ženami?¹⁵¹

Odhlédneme-li od toho, jak je scestné diktovat, co musí obsahovat dílo velkého spisovatele, musíme s touto hrubě zjednodušující myšlenkou polemizovat z několika dalších důvodů. Přijmeme-li alespoň na okamžik premisu, že existují dobré a špatné postavy – tedy že existují v Caragialově díle a v moderní literatuře vůbec –, mohla by být takovým pozitivním obrazem ženství Pulcheria, Smaranda nebo i Masinca Drângeanová, tedy starší, zkušené ženy schopné naslouchat a zároveň i předávat životní moudrost.

Avšak otázku je třeba si položit jinak: je snad v *Králich* nějaká pozitivní *mužská* postava? Ani Pantazi, ani Paşadia, k nimž vypravěč chová největší úctu a obdiv, ničím takovým nejsou. Naopak jsou plní rozporů – zvláště Paşadia – a některé stránky jejich povah jsou velmi temné. Nemluvě o ostatních mužských postavách, jako je Pirgu, Poponel nebo Maiorică, které bychom mohli také snadno přiřadit ke „galerii hrůz“. V díle tedy nechybí pozitivní ženské postavy, ale jednoznačně pozitivní postavy vůbec. Vlastně zde skoro chybí právě postavy jednoznačné, protože ani černá zde většinou není úplně černá, snad s pouhými dvěma výjimkami, kterými je Wanda a Sultana Negoianová. Mohlo by se zdát, že i Raşelica je líčena naprosto negativně, ale i pasáž, kterou ji vypravěč věnuje, je vedle odporu a strachu prostoupena zároveň obdivem. Ženské postavy, kterým se v románu dostane největšího prostoru, tedy Pena Corcoduşa a Mima, jsou stejně rozporuplné jako jejich mužské protějšky. Obě mají minimálně dvě tváře, které ukazují světu, a co se děje v jejich nitru, zůstává záhadou. Podobně i těm nejméně sympatickým mužským postavám přiznává vypravěč určité klady: obdivuje Pirgovu obratnost v jednání s lidmi a Maioricovu hrdost a obhájuje Poponelovu sexuální orientaci.

Pravda je, že v *Králich ze Starého dvora* chybí silná ženská postava, které by bylo věnováno tolik prostoru, jako hlavním postavám mužským. Svět tohoto díla je především světem mužským. Domnívám se, že je tomu tak proto, že jde především o svět vypravěčova nitra – a vypravěč je muž – promítnutý do postav ostatních *králů*.

¹⁵¹ „Există undeva, într-un strat nedetectabil, o vulgaritate a primului fond? Dar unde și care? / Poate lipsa unei ființe feminine pozitive. Eternul feminin trebuie să apară ca o lucire trecătoare în opera unui mare scriitor, indiferent cum, uneori sub aspecte despersonalizate. În opera tatălui și-a fiului este o adevărată galerie de orori. Disprețul levantin pentru femeie?“ Ibid, s. 26.

Vyprávějící Já hledá svůj odraz a konstruuje jakési zrcadlové bludiště: jednou je odraz pokřivený, jednou má změněné proporce, jednou je převrácený vzhůru nohama. Nehledá však odraz své feminní stránky, svou Animu, kterou by si mohl promítnout do nějaké zbožňované ženské postavy. Toto není kniha o lásce.

Žena je zde opravdu nejčastěji líčena jako „cizinka“. Muž ji nemůže nikdy zcela poznat a pochopit; strach z ženy je strachem z neznámého. Zejména Rašelica Nachmansohnová je typem *femme fatale*, ženy, která muže (ale i ženy!) ohrožuje silou své sexuality. Výstižná je Pynsentova charakteristika tohoto fenoménu:

„Femme fatale“ byla emblémem všeobecné dekadentní představy ženy, obzvláště lásky k ní, ještě přesněji láskyplného pohlavního styku, který vysává z muže sílu. Láska k ženě umenšovala mužské Já, a konečně žena byla také schopna mužské Já zcela zničit, zhltout. „Femme fatale“ byla vampem, s muži si jen pohrávala, s mužem, kterého okouzila, většinou neměla pohlavní styk, a tak tedy mohla hyperbolicky ztělesňovat mužskou nejistotu a strach z erotického odmítnutí.¹⁵²

Dekadent je sexualitou sice fascinován, ale bojí se jí a odmítá ji, protože sexualita je pudová, vůlí ne vždy ovladatelná síla, která se nedá odhadnout a která ho může zničit. „Dekadent trval na tom, že ztrácí své Já v sexuální vášni [...] Sexuální chování je společenským chováním a tak, ideálně, anarchista a dekadent byli protispolečenští či nespolečenští.“¹⁵³ Sexualita je také logicky propojena se smrtí a právě v této epoše se neoddělitelnost Erosu od Thanatu často zdůrazňuje. Žena jako dárkyně života je převracena do podoby ženy-upíra, život naopak beroucí. Ničivé síle sexuality podléhá Pašadia i Sultana Negoianová a další postavy jsou jí postupně devastovány.

V *Králiích ze Starého dvora* nalezneme i další typ ženství, příznačný pro dekadentní literaturu: *femme fragile*, „pohybující se na jemné hranici mezi ženou-objektem a ženou-obětí.“¹⁵⁴ Dodejme ještě, že třetím aspektem tohoto fenoménu je žena-dítě. Právě typu *femme fragile* odpovídá postava Ilincy, která jako by nebyla z tohoto světa, a proto je mu brzy vyrvána. Ilinca je ženou, která sexualitu potlačuje a je jí šířána zevnitř. Vidíme tedy, že to není ani tak žena, co ohrožuje muže, ale sexualita obecně, která může být stejně nebezpečná i pro ženy. Překvapivě i zde nám bude mít co říci tolikrát už citovaný Jiří Karásek ze Lvovic, považovaný rovněž celkem stereotypně za naprostého misogyna:

¹⁵² Pynsent, R. B. Op. cit., s. 158.

¹⁵³ Pynsent, R. B. Op. cit., s. 147.

¹⁵⁴ Bednaříková, H. Op. cit., s. 50.

A ještě z jednoho důvodu nechutla se mu celá moderní literatura. Její prolhaný feminismus jej odpuzoval. Všechno se soustřeďovalo na jedinou šablonu: pohlavní poměr mezi mužem a ženou. A žena tu byla apotheosována, jako je ve skutečnosti urážena a snižována. Kraluje v poesii, jako otročí v realitě.¹⁵⁵

Karásek se snažil ve svých prózách hledat východisko v líčení milostného poměru dvou mužů, ale i tyto homosexuální vztahy zde probíhaly podle téže šablony: silnější partner ničí slabšího. Podobně i v Caragialově románu jsou milostné vztahy spíše vzájemným požíváním, ať už jde o vztah mezi jedinci opačného nebo stejného pohlaví. Mateiu Caragiale nehledá vykoupení v lásce, a právě to možná provokuje některé kritiky nejvíce.

5.3 Vypravěč a vyprávění

Vraťme se ještě jednou k vypravěči, tentokrát ovšem z naratologického hlediska. Podobně jako v povídce *Remember* jde o vyprávění v 1. osobě. Vypravěč, který je explicitně ztotožňován s vypravěčem této povídky, je na první pohled i podobně nevýrazný jako postava, opět se zdá, jako by vypravěč stál stranou a ponechával tím více místa pro ostatní postavy. Jak již bylo ale řečeno, aktivita vypravěče jakožto postavy, je zde sice nenápadná, leč naprosto zásadní. Vypravěč je také zahrnut do aktivit ostatních postav. Ačkoliv nemluví o sobě, vypráví právě o těchto spoluprožívaných, sdílených zážitcích. Rozdíl mezi tím, jak je přítomen vypravěč v ději srovnávaných dvou děl, není nikterak propastný: jde pouze o nuance, ale i ty pro nás hrají roli. Podívejme se například na obdobnou situaci v obou dílech: Aubreyho a Pantaziho vyprávění o exotických krajích, které procestovali. V prvním případě nás vypravěč pouze informuje o tom, co vyprávěl Aubrey, v druhém případě prožívá vyprávění spolu s Pantazim. Samozřejmě ho neprožívá doopravdy, jde právě o změnu hlediska – vypravěč se soustředí nejenom na Pantaziho vyprávění, ale i na sebe samého, na to, co se s ním při tomto vyprávění děje, jak na něho působí.

Pokusíme-li se i pro vyprávěcí situaci *Kráľů ze Starého dvora* najít místo na Stanzelově typologickém kruhu, bude tentokrát rozhodně blíže čisté VS 1. osoby. Použijeme-li Genettovu terminologii, můžeme vypravěče obou děl definovat jako extra-

¹⁵⁵ Karásek ze Lvovic, J. *Lásky absurdné*. Praha : [Jiří Josef Antonín Karásek ze Lvovic], Hejda a Tuček [distributor], 1904, s. 91.

homodiegetického, s tím rozdílem, že vypravěč *Kráľů ze Starého dvora* je blíže typu autodiegetickému.

Zajímavé je, že vypravěč opět ztotožňuje sám sebe s autorem. Objevují se zde jisté náznaky metatextovosti a sebereflexivnosti vyprávění: ostatní postavy jsou obeznámeny se záměrem vypravěče napsat literární dílo, ačkoliv jejich předpoklady jsou chybné: Paşadia mluví o „črtách“, Pirgu očekává „un roman de moravuri bucureştene“¹⁵⁶. Oba tedy mají představu prózy realistického, ne-li naturalistického střihu. Vypravěčovy zážitky jsou napůl přiznaným sbíráním materiálu pro pozdější tvorbu. Vypravěč tím, jak se identifikuje s autorem, zvyšuje dojem své spolehlivosti; na rozdíl od povídky *Remember* navíc svou spolehlivost nikde sám nezpochybňuje.

Mezi časem příběhu a časem narace je rozdíl, zajisté více než desetiletý. Příběh začíná v roce 1910, končí o rok později, vyprávěn je však až v době po první světové válce, přičemž mezi válkou a časem narace muselo uplynout aspoň několik let, během nichž se Pirgu stal poslancem, senátorem, ministrem atd.

Adresát narace (*narratee*) není explicitně identifikován, ale z textu si můžeme vyvodit, že předpokládá obecnost vzdělané, mající značný přehled o historii a dějinách umění, které ví např. kdo je „filozoful de la Postdam“¹⁵⁷ nebo „Semiramida moscovită“¹⁵⁸. Motta, o nichž bude řeč později, pak implikují čtenáře ještě zasvěcenějšího.

5.4 Zobrazení času a vnitřní chronologie

Velmi zajímavým tématem je zobrazení času v *Kráľích ze Starého dvora*, vnitřní chronologie příběhu a střídání časových rovin. Autor v tomto případě postupoval opět velmi rafinovaně. Rozmístil v příběhu několik přesných časových určení a zbytek ponechal v mlze neurčitosti.

Podívejme se znovu na děj, ale tentokrát čistě z hlediska časových rovin. Kniha začíná jednoho večera na sklonku podzimu, „spre cãderea iernii,“¹⁵⁹ a na konci tohoto večera je vsunuta vzpomínka na rok 1877, rok války za nezávislost, kdy padl Serghie Leuchtenberg-Beauharnais, milenec Peny Corcoduşi. Pantazi vypráví, že vlak s mrtvým

¹⁵⁶ „[...] román o bukurešťských mravech,“ s. 176.

¹⁵⁷ „[...] filozof z Postupimi,“ s. 132.

¹⁵⁸ „[...] moskevská Semiramis,“ s. 132.

¹⁵⁹ „[...] schylovalo se k zimě,“ s. 100.

Serghiem projížděl Bukurešti večer 19. října 1877 a že od té doby uplynulo třicet tři let. Snadno si spočítáme, že se tedy nacházíme v roce 1910. Tento časový údaj se objevuje explicitně hned na počátku další kapitoly, která je ovšem retrospektivní. Vypravěč se v ní vrací k jaru tohoto roku, kdy poznal Pantaziho, který „se ivise în București cam o dată cu întîile frunze.“¹⁶⁰ Zde se také dozvídáme, že příběh je vyprávěn s odstupem mnoha let – tedy zhruba v době, kdy ho autor skutečně psal. Vypravěč se s Pantazim schází o samotě celé měsíce – je řeč o tom, že se zkracují dny, odkvétají růže a přichází čas chryzantém. S Pírgem a Pașadiou se setkávají až „cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de față.“¹⁶¹ Dále je vloženo vyprávění o Pașadiově minulosti a jeho předcích. Jediné přesnější údaje jsou zde tyto: asi před patnácti lety se Pașadia stáhl z veřejného života; asi před sto lety přišel do Rumunska jeho nejstarší známý předek. Třetí kapitola začíná tam, kde skončila kapitola první – za podzimní noci roku 1910. Pantazi v ní však vypráví o svém původu a životě, takže se znovu ocitáme v minulosti. Pantaziho vyprávění je plné letopočtů, ale na zvláštních místech. Dozvídáme se tak například, že v roce 1812 se změnil rodový erb a roku 1830 přestala teta Smaranda jezdit do Francie, na druhou stranu letopočet Pantaziho narození si musíme spočítat sami. Klíčový byl pro Pantaziho rok 1877, kdy ve válce padl jeho přítel, již zmiňovaný Leuchtenberg-Beauharnais, poté zemřela jeho matka, otec i stará chůva. V té době mu bylo dvacet let; můžeme si tedy spočítat, že se narodil roku 1857 a v době vyprávění je třiapadesátiletý. Ve třidvaceti (tedy roku 1880) se rozhodl zemřít, místo toho se však vydal na cesty, na kterých strávil třicet let. Poté se zase vracíme do doby, kdy se odehrává děj, a teď – teprve teď! – přichází informace, že jde o noc listopadovou. Zřejmě jde o pozdní listopad, protože po týdnu, který vypravěč stráví u Pantaziho doma, a několika nocích s Pașadiou se objevuje údaj, že do konce roku zbývají tři týdny. Mezi Vánocemi a Novým rokem pak navštíví vypravěč Pașadiu. Čtvrtá kapitola začíná někdy zjara následujícího roku. Není jasné, kdy se hrdinové poprvé vypraví k Arnoteanovým – snad by to mohl být březen, protože vypravěč říká, že tam denně docházel po měsíc a Ilinčin pohřeb je na začátku května. Poté se vypravěč tři měsíce schází jen s Pantazim. Na začátku podzimu umírá Pașadia. Zde také přichází krátký pohled do budoucnosti – a to až do let po 1. světové válce – na Pírgovu politickou kariéru. Noc, kdy Pantazi odjíždí navždy z Rumunska a kdy u kostelní věže objeví Peninu mrtvolu, je natolik podobná noci z první kapitoly, až se chce věřit tomu, že mezi nimi uplynul přesně rok.

¹⁶⁰ „Objevil se v Bukurešti skoro zároveň s prvními listy,“ s. 116.

¹⁶¹ „[...] asi měsíc před oním večerem, kterým začíná tento příběh,“ s. 124.

Stejně podrobně se vnitřní chronologií tohoto díla zabývá M. Călinescu, který také upozorňuje na jeden podstatný fakt, týkající se osobnosti autora. Mateiu Caragiale totiž přikládal velkou důležitost všem výročním dnům, které se týkaly jeho života. Kromě jeho narozenin (25. březen) a svátku sv. Matěje (16. listopad) to byly ještě dny spojené s udělením ruského Řádu sv. Anny, tedy 4. dubna a 7. května 1914.¹⁶² Všechny tyto dny rok co rok s velkou vážností oslavoval a zmiňoval je ve svém deníku. Je tedy možné, že jsou zašifrovány i v jeho největším díle. Děj by tedy mohl začínat 16. listopadu a 25. březen by mohl být dnem, kdy se hrdinové vydávají poprvé k Arnoteanovým. Ilinca by stejně tak mohla být pohřbena 7. května a tím by se vysvětlovala i poznámka o tom nejkrásnějším májovém dnu.

Zbývá otázka, proč se děj románu odehrává zrovna v letech 1910–1911. Rok 1910 si autor poznamenal jako rok prvotního nápadu napsat tuto knihu. Zároveň se tehdy, jak rovněž připomíná Călinescu, objevila Halleyova kometa¹⁶³ – dalo by se říci, že se objevila spolu s Pantazim. Počátek 10. let 20. století byl opravdovým koncem jedné éry, koncem „dlouhého“ 19. století, byla to doba, v níž se odehrával například děj Mannova *Kouzelného vrchu*, jiného epilogu končící epochy.

Vraťme se nyní ještě jednou k našemu přehledu. Můžeme vidět, že děj je vyprávěn víceméně chronologicky, avšak s jednou podstatnou výjimkou, kterou je celá druhá kapitola. Tou je děj odehrávající se od jara do listopadu 1910 jakoby vysunut mimo příběh samotný, jenž tak může být efektně ohraničen údobím jednoho roku. Jde o tradiční postup používaný v epice již od Homérovy *Iliady*, jak připomíná Gérard Genette:

Víme, že tento začátek *in medias res* následovaný zpětným vysvětlujícím návratem, se stane jedním z formálních topoi epického žánru, a také víme, že styl románové narace zůstal v tomto bodě věrný svému vzdálenému předchůdci, a to až hluboko do „realistického“ 19. století.¹⁶⁴

Povšimněme si také, jak se v oněch třech chronologicky postupujících kapitolách děj postupně zhušťuje: 1. kapitola zahrnuje jeden večer, 3. kapitola asi měsíc a půl, 4. kapitola asi deset a půl měsíce. První tři kapitoly jsou navíc v podstatě jen pomalým představováním postav a určitá zápleтка, alespoň hrubě načrtnutá, přichází až ve 4. kapitole.

¹⁶² Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 51–52.

¹⁶³ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 54.

¹⁶⁴ Genette, G. „Rozprava o vyprávění - Úvod a 1. část“. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3-4, s. 312.

Zajímavou asymetrii vidíme také v chronologii životních příběhů jednotlivých postav. Pouze u Pantaziho se dozvídáme přesné – někdy až podivně přesné – údaje, zatímco u Pašadii jsou jen velmi obecné a u Pirga vlastně žádné. Paradoxem je, že právě Pantazi tají svou pravou identitu. Má tedy jeho vyprávění takto nabýt hodnověrnosti?

Vedle asymetrie a nepravidelnosti však vidíme i tendenci k symetrii a pravidelnosti: od začátku do konce příběhu uplyne rok, tedy čtyři roční období, odpovídající čtyřem kapitolám a čtyřem hlavním postavám. Vzniká tak určitý kontrast a zvláštní dynamika, spočívající v rozbití a rozmlžování formy a zároveň v jejím opětovném stmelování, ovšem na základě jiných principů, než je chronologická posloupnost nebo symetrie.

5.5 Zobrazení prostoru

Děj celé knihy se odehrává v Bukurešti, ale častěji než s líčením městských scenérií se zde setkáváme s popisy interiérů. Souvisí to jednak s tím, že nejobvyklejší činností popisovanou v tomto románě je vyprávění – a rozmlouvá se přeci nejlépe v pohodlí domova nebo restaurace –, jednak s celkovou tendencí díla k uzavřenosti, k dojmu zrcadlového bludiště. U líčení prostoru se opět – stejně jako v povídce *Remember* – setkáváme s jeho fragmentarizací, s vyzdvihováním jednotlivých detailů a evokací prchavých dojmů.

Vypravěč poměrně podrobně popisuje příbytky Pantaziho a Pašadii, které jsou líčeny jako typické dekadentní interiéry, s důrazem na vzácné materiály, bibeloty, obrazy nebo květiny. Předobrazem všech těchto interiérů je líčení des Esseintesova domu z Huysmansova románu *Naruby* (*À rebours*, 1884). Pantazi obývá byt podobný těm, v nichž si vypravěč v povídce *Remember* představoval berlínské dandye, tedy byt plný zrcadel a květin, který podněcuje snění:

La beșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi – acestea de toată frumusețea, fără ramă și cît peretele – iubirea de flori a chiriașului, împinsă la patimă, adăoga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase ce, împreună cu lumînările pe cari le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu cîte cincî ramuri, oricînd am fi venit, puneau locuinței pecetea unui lux ales, alcătuint oaspelui

meu un cadru în așa armonie cu ființa sa că, amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde.¹⁶⁵

Pașadia obývá dům, v němž se také dokonale odráží jeho osobnost: velký, starý a pochmurný, uzavřený a luxusní, prozrazující vášeň pro minulost, zejména pro 18. století a vídeňské rokoko. Vyjádřením duše pána domu je i osvětlení a obrazy na stěnách:

La intrarea mea, vestibulul era luminat numai de flacăra citorva buturugi ce ardeau voios în largul cămin; pîlpîiala ei însuflețea straniu vechile pînze de pe pereți, dezvelind într-însele, zguduitoare, ca pe niște ferestre deschise asupra trecutului, privelyști dintr-o lume de mucenicii și de patimi. Rezemați în sulii, sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie și călăreți ai pustiului, pe sirepi sălbatici, sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați sub goana sumbră a norilor deasupra mohorîtelor frunzișuri. Eram la Pașadia. În acele cadre văzui simbolul chinurilor sale sufletești.¹⁶⁶

Tato pasáž je také aluzí na Huysmansův román *Naruby*, kde je rytinami zobrazujícími mučení vyzdoben des Esseintesův budoár.

Srdcem Pašadiova domu je ovšem pracovna, odpovídající denní stránce povahy pána domu. V dekadentní literatuře se objevuje určitý kult pracovny, protože „dekadentní literatura byla hlavně literaturou pracoven a knihoven, literaturou zrozenou z kombinace introspekce a četby,¹⁶⁷ a jak píše dále Pynsent ve svém shrnutí Wildeova *The Decay of Lying* (Úpadek lhaní): „V pracovně je člověk svobodný; venku napadá umělcovu svobodu podnikatelská kultura, tržní ekonomika. V pracovně může člověk snít.“¹⁶⁸ Pašadiova pracovna je strohá a působí silným dojmem uzavřenosti a tajemství, což souvisí s tím, že uzamčené knihovny, prosklené a navíc ještě opatřené závěsy, jsou určeny k ukrytí jeho tajemného celoživotního díla, které nemá být nikým čteno.

Pirgův příbytek nikde popisován není, pouze je naznačeno, jak bude vypadat jeho budoucí dům (Pirgu totiž – jak jsme již viděli – nemá minulost, zato má

¹⁶⁵ „K hojnosti ebenu a mahagonu, hedvábí, sametů a zrcadel – ta byla ve vsí své kráse, bez rámu a přes celé stěny – nájemníková láska pro květiny, hraničící až s vášní, přidala šílenou záplavu růží a tuberóz, které spolu se svícemi, které jsem nacházel ve dvou stříbrných pětiramenných svícnech rozžaté, kdykoliv jsem přišel, dávaly příbytku pečeť vybraného luxusu a vytvářely kolem mého hostitele rámeček, jenž byl v takovém souladu s jeho bytostí, že ve svých vzpomínkách jej od něj nemohu oddělit,“ s. 119.

¹⁶⁶ „Při mém příchodu byl vestibul osvětlen jen plameny několika polen, která vesele hořela v širokém krbu; jejich plápolání oživovalo podivná stará plátna na stěnách, otřesná, odhalující jako okna otevřená do minulosti, pohledy do světa mučedníků a utrpení. Domiciánovi nebo Deciovi setníci opření o kopí nebo pouštní jezdcí na divokých ořích vychutnávali s rozkoší krutou agónii ukřižovaných panen a jinochů probodaných šípy, pod mraky chmurně se valícími nad temně rudým listovím. Byl jsem u Pašadii. Viděl jsem v těch rámech symbol jeho duševních muk,“ s. 169.

¹⁶⁷ Pynsent. R. B. Op. cit., s. 155.

¹⁶⁸ Ibid., s. 156.

budoucnost), zařízený s nevkusem typického parvenu v rádobý lidovém a vlasteneckém stylu. Z popisu domu Arnoteanových čiší hnus a zmar – i toto obydlí přesně odpovídá lidem, kteří se v něm pohybují, a jemu zase odpovídá jazyk, kterým je popisováno:

O pîclă rîncedă de vițiu apăsa veștejitoare asupra mizeriei decorului – tot ce se vedea acolo, la lumina lipicioasă, cernută prin fustele crețe de hîrtie trandafirie de la lampi, nu numai că era urît și de soiul cel mai prost, dar ieșit de soare, pătat de igrasie, prăfuit și afumat, mîncat de carii sau de molii, șchiop sau schilod, ciobit, rupt sau desperechat...

169

I líčení exteriéru domu Arnoteanů je pro nás zajímavé. Jeho zadní trakt vypadá nepořádně a je sestaven ze zvláštních přístavků, což nás upomíná na popis Curtea-Veche, tedy starého bukurešťského knížecího dvora, s nímž se setkáváme také v názvu knihy. Ten vznikl také živelným přistavováním z původní pevnosti, postavené Mirceou Starým na přelomu 14. a 15. století:

Ca întreg tîrgul, Curtea fusese arsă și rezidită de numeroase ori și trebuie să fi acoperit o arie întinsă, rămășițe de temelii boltite găsinde-se în întreagă mahalaua, de pildă sub birtul unde ne aflam. Cum fusese Curtea era lesne de închipuit, semănînd în mare cu mănăstirile, cu trupuri de clădiri multe, pentru a putea sălășlui toată liota și țigănia, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi și cîrpeli, vrednică să slujească, în urîțenia ei, de decor ticăloșiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice și din belșug altoită cu sînge țigănesc.¹⁷⁰

Jak je vidno, nejen u postav „je zajímavá pokrevní spřízněnost s „praotci“ *Králů*,¹⁷¹ ale i u budov a míst. Jak také správně připomíná V. Lovinescu, tento popis Starého dvora navozuje dojem labyrintu a „podzemní repliky viditelného města.“¹⁷² Starý dvůr prorůstá Bukureští, v níž se pohybují románové postavy, které jsou tak skutečným *Králi ze Starého dvora*.

Tím jsme se dostali k tomu, jak jsou v knize zobrazovány městské scenérie. Zarážející je, jak málo jich najdeme v knize, která je tolik prostoupena duchem

¹⁶⁹ „Zažluklé dusné ovzduší neřesti těžce viselo nad ubohostí kulis – všechno, co zde bylo k vidění v lepkavém světle, cezeném skrze stínítka lamp, která byla ze skládaného růžového papíru, nejenom že bylo ošklivé a té nejhorší jakosti, ale ještě vybledlé od slunce, skvrnitě vlhkostí, zaprášené a zakouřené, prožrané červy nebo moly, beznohé nebo znetvořené, rozbité, polámané nebo liché,“ s. 189.

¹⁷⁰ „Stejně jako celé město Dvůr vícekrát vyhořel a byl znovu postaven a musel pokrývat rozsáhlé území, neboť pozůstatky jeho klenutých základů se nacházely pod celým předměstím, například pod krčmou, v níž jsme se nacházeli. Jak Dvůr vypadal, bylo lehké si představit: v mnohém se podobal klášterům, s množstvím budov, aby poskytl přístřeší celému tomu množství lidí i cikánům, bez ladu a skladu, bez stylu, s přístavky, výplněmi a záplatami, ve své ohavnosti hodný sloužit za kulisy ničemnosti vládnoucí kliky, uhnětené ze všech možných přivandrovalých vyvrhelů a v hojně míře zkřížené s cikánskou krví,“ s. 109.

¹⁷¹ „E interesantă consanguinitatea cu „strămoșii“ *Crailor*,“ Lovinescu, V. Op. cit., s. 67.

¹⁷² „[...] o replică subterană a orașului vizibil,“ *Ibid.*, s. 83.

Bukurešti. Hned na začátku se setkáváme s popisem města v listopadovém dešti, dále parku Cișmigiu za jarní noci, ubohých uliček bukurešťských předměstí, kudy hrdiny vodí Pirgu, a pak už jen s obrazem Bukurešti Pantaziho dětství a pochmurné romantické krajiny za hranicemi města, kam za temné noci jede Pantazi s vypravěčem nechat si věštit od cikánky budoucnost. Takřka všechny tyto scenérie jsou scenériemi nočními, protože děj se odehrává převážně v noci. V interiérech, jako je Pantaziho byt, zase nejde častokrát rozpoznat noc ode dne: Pantazi ve dne zatahuje závěsy a neustále u něj hoří množství svíček. Tak jako má dvě tváře Pașadia, má je pravděpodobně i Bukurešť, ale v *Králich ze Starého dvora* se setkáváme pouze s její noční tváří, s nesčetnými podobami šílenství a nemravnosti, s chaotickým hemžením nejrůznějších individuí. Tomu opět odpovídá i styl a jazyk, jakým je popisována, což je obzvlášť patrné v pasáži o „třetí pouti“, tedy o následování Pirga do hlubin bukurešťského inferna, která je prošpikována barvitými výrazy tureckého, ruského, bulharského či německého původu:

[...] cu dînsul am tãrbãcit, pe lapovițã și pe zloatã, clisa ulițelor fãrã caldarîm și fãrã nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaiie și mortãciuni, am intrat pe brînci aproape, în zãpușala chițimiilor scunde, cu pãmînt pe jos și spoite tot așã proaspãt ca țigãncile ce, în flenderițe roșii sau galbene și desculte, legate numai cu o vipușcã de cîrpã sub genunchi, se dãdeau acolo parlãgiilor și mãșarilor pe o bãncuțã, o cinzeacã de trãscãu sau un pac de mahorcã.¹⁷³

Zvláštní podobou zobrazení prostoru je Pantaziho vyprávění o exotických krajích, kde se v sevřené miniatuře na rozloze asi tří stránek nachází celý svět. Tato pasáž navozuje dojem letu, ačkoliv řeč je o plavbě. Evokace moře nám připomene báseň „Vyznání“, v níž se básnické Já přirovnává k moři, mrtvému moři zrcadlicímu prázdne nebe. Zde je moře vyjádřením Pantaziho osobnosti a je rovněž zrcadlem, avšak přitom je živé a proměnlivé. Explicitní je kontrast s povídkou *Remember*, jejíž hrdina Aubrey de Vere také líčil podobné exotické krajiny, které však byly pusté, zatímco krajiny Pantaziho vyprávění jsou obývány množstvím lidí, nejenom žijících, ale i těch dávno mrtvých. Prostor popisovaný Pantazim je tedy neoddělitelný od své historie a kultury. Když se s tímto vědomím znovu podíváme na to, jak je v *Králich ze Starého dvora* zobrazena Bukurešť, spatříme totéž: město je neoddělitelné od svých obyvatel a od své historie. Proto tedy nad líčením městské scenérie převládá popis hemžení lidí na ulicích,

¹⁷³ „[...] s ním jsme se v plískanici a slotě vláčeli mazlavým blátem uliček bez dlažby a beze jména na okraji města, přes prostranství plná odpadků a zdechlin jsme vcházeli skoro po čtyřech do dusna nízkých chatrčí, nalíčených stejně čerstvě jako cikánky, které se v červených nebo žlutých hadrech, bosé, omotané jen cárem látky pod koleny oddávaly porážecům z jatek a střívkařům, jen za padesát banů, panák kořalky nebo paklík machorky,“ s. 141.

v restauracích a krčmách na předměstí, proto je tu důležitý motiv Starého dvora, prosvítajícího novou Bukureští jako palimpsest, proto jsou nálevny v předměstských uličkách tolik podobné prostitutkám, hledajícím v nich zákazníky, proto splývá obraz Bukurešti topící se v listopadovém dešti s obrazem namol opilého člověka.

5.6 Jazyk a styl

Jak již bylo mnohokrát řečeno, jednou z největších kvalit *Králů ze Starého dvora* je rafinovaný jazyk a vytříbený styl. Mohli jsme to vidět již v četných ukázkách, které jsem v této práci citovala. Caragiale tu navazuje na tendence, které jsou patrné už v *Orlicích*, tzn. mísení různých vrstev jazyka a vytváření svébytného, až svérázného stylu.

Pokud jde o lexikum, setkáme se v románu snad se všemi vrstvami rumunského slovníku: s výrazy argotickými, vulgárními, archaickými, knižními i s neologismy. V řeči postav se objevuje i francouzština a latina. Balkánský kolorit země „u bran Orientu“, země na pomezí dvou světů, je konstruován pomocí obrovského množství slov cizího původu, přesněji řečeno slov, která buď nikdy v rumunštině nezdomácněla úplně a po nějakém čase zase vyšla z úzu, nebo slov, jejichž cizí původ je stále patrný a která jsou často hovorová nebo dialektická. Jde zejména o turcismy, dále slova novořeckého původu, bulharismy či slova z jiných slovanských jazyků. Jejich účinek je násoben jejich hromaděním v určitých pasážích, zejména v těch, věnovaných Pirgovi nebo bukurešťskému polosvětu, jak jsme viděli právě v předcházející citaci. Podívejme se znovu na jeden úryvek týkající se Pirga:

A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țațe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis „maestrul“, și-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.¹⁷⁴

Nalezneme zde slova původu tureckého (a zeflemisi, codoș, dandana, mahala), novořeckého (țață, a arvuni), maďarského (teleleică), romského (mardeiaș) i německého (șmecher). Další úryvek zde byl již rovněž citován:

¹⁷⁴ Viz pozn. č. 117.

Gore Pirgu era o lichea fără seamăn și fără pereche. Nesăratele lui giumbușlucuri de soitar obraznic îi scosese ră faima de băiat deștept, la care se adăogase – de ce nu se știe - și aceea de băiat bun, deși bun nu era decât de rele. Acest chimiță avea un suflet de hengher și de cioclu. De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoși și măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Cazes“ și Cherubinul caselor de întîlnire.¹⁷⁵

Opět nacházíme turcismy (lichea, giumbușluc, giolar, codoș), dále výrazy původu ruského (rișcar a pravděpodobně i măsluitor), slovanského (slujnicar, cioclu), německého (hengher) a maďarského (înhăitat). Vedle toho jsou tu ovšem i jména z bible (Veniamin, Cherubin), což je zdrojem kontrastu a komiky.

Jak jsem již zmínila výše, k charakterizaci postav neslouží jenom jazykové prostředky použité v přímé řeči, ale i ty, které používá vypravěč, pokud o dotyčné postavě mluví. Vypráví-li tedy vypravěč o Pirgovi, i jeho slovník se do značné míry proměňuje ve slovník Pirgův, a totéž můžeme vidět i v případě dalších postav, i když už ne tak zřetelně, protože Pașadia a zejména Pantazi používají podobný jazyk jako vypravěč. Pașadia je charakterizován vznešeným, snobským (nezapomínejme, že snobismus má u Mateie Caragiala pozitivní konotace!) jazykem s množstvím knižních výrazů, které jsou nejčastěji galicismy nebo novodobými přejímkami z latiny. S oblibou také používá okřídlená latinská slova a citáty. Typická je pasáž, v níž promlouvá vypravěči do duše:

Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatetele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă și nu ți-aș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua „șchițe“, fiindcă ar însemna atunci să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale scump.

Boema, odioasa, imunda Boemă ucide și adesea nu numai la figurat.¹⁷⁶

Knižními výrazy, převzatými obvykle z francouzštiny, jsou v této krátké ukázce: culpabil, stigmă, declasare, tarat, ratat, epavă, vil, boema, odios, imund a figurat.

Pantaziho jazyk je v poměru k jazyku vypravěče poměrně neutrální a stejně jako pasáže v pásmu vypravěče, týkající se Pantaziho, je lyrizovanější, jemnější a podobně jako samotná postava má sklony k patosu.

¹⁷⁵ Viz pozn. č. 114.

¹⁷⁶ „I jinak jsem ke své nelibosti zjistil, že máš trestuhodnou slabost pro všechno, co je stigmatizováno úpadkem, pro všechno vadné, zkrachovalé, pro trosky, a v mých očích by tě neomlouvalo ani to, kdybych věděl, že to děláš jenom ze studijních důvodů, kvůli svým ‚črtám‘, protože to bys platil za tak sprosté zboží nehorázně vysokou cenu. Bohéma, odíózní, odporná Bohéma zabíjí, a to často nejen v přeneseném významu,“ s. 171.

Dalo by se říci, že Pirgův jazyk a jazyk Pașadiův představují dva krajní póly jazyka *Kráľů ze Starého dvora*, symbolizují dvě zřídla, z nichž se napájí rumunština: Východ a Západ, pestrý Orient a kultivovanou Evropu. V jejich kontrastu spočívá hlavní půvab stylu této knihy. Důležitá je rovněž proměnlivost jazyka vypravěče, který velmi citlivě reaguje na všechny změny prostředí a atmosféry. Hvězdnou noc v parku popisuje slovy básníka, zatímco špinavé předměstí jazykem periférie, samozřejmě vysoce stylizovaným, protože jeho styl je stále týž, právě on je tím jednotícím prvkem.

První recenze, která vyšla po vydání románu, však i tento styl podrobila zdrcující kritice. Napsal ji mladý Șerban Cioculescu, pozdější odborník na život a dílo Caragiala otce. Zesměšňuje v ní právě slovník *Kráľů ze Starého dvora*, který podle něj nemá nic společného s autentickým jazykem bukurešťských předměstí:

Pro zachycení bukurešťské atmosféry někdy otevřel slovník na požadované stránce, potěšen, když triviální aliterace taktéž vyjadřovaly triviálnost:

„brotac cu ochi boboșați, bondoc și bont“;

„putoare, paparuda, paceaură“;

„lătăreață, lăbărtață și lapoșă“;

„scăfirlia scofilcită și schimonosindu-se“;

„tarat, ratat“ etc.¹⁷⁷

I kdyby tyto části textu vznikaly opravdu zapichováním prstu do slovníku, nic by to neměnilo na faktu, že výsledek je skoro až magický. Podle mého názoru však byly podobné řady pojmenování vytvářeny spíše na principu asociace, kdy jedno slovo svým zvukem i významem vyvolává slovo další. Je to důsledek okouzlení jazykem, připomínající zařikávání.

Další reakce na román byly už příznivější, a pokud jejich autoři kritizovali dílo jako takové, přiznávali mu alespoň vysokou hodnotu po stránce jazykové a stylistické (např. Al. A. Philippide). Vyzdvihována je obvykle melodičnost Caragialova jazyka, kterou T. Vîrgolici popisuje takto: „Věta je melopeická, plná vnitřních harmonií, rozvíjí se v kadencích, v dlouhých plynoucích a hudebných periodách s táhlými akordy.“¹⁷⁸ V rozboru M. Mutha se do centra pozornosti dostává valčík, jehož motiv nacházíme

¹⁷⁷ „Pentru fixarea atmosferei bucureștene, d-sa și-a deschis uneori dicționarul la fila căutată, fericit când aliteraii triviale exprimau trivialul întocmai: ‚brotac cu ochi boboșați, bondoc și bont‘ (žabák s oteklýma očima, zavalitý a baculatý); ‚putoare, paparudă, paceaură‘ (špina, maškara, coura); ‚lătăreață, lăbărtață și lapoșă‘ (široká, rozbředlá a bažinatá); ‚scăfirlia scofilcită și schimonosindu-se‘ (vyzáblá a šklebící se lebka); ‚tarat, ratat‘ (vadné, zkrachovalé) etc.“ Cioculescu, Ș. „„Craii de Curtea Veche“ de Mateiu Ion Caragiale“. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Eminescu, 1985, s. 81.

¹⁷⁸ „Fraza e melopeică, plină de armonii interioare, desfășurându-se în cadențe, în largi perioade fluide, muzicale, cu prelungi acorduri,“ Vîrgolici, T. *Mateiu I. Caragiale*. București : Albatros, 1970, s. 94.

symetricky na začátku i na konci románu a s jehož melodií se opakovaně setkáváme v jazyku, kterým je dílo psáno: „*Auditivní motiv valčíku* (podtrhl M. Muthu) tvoří lyrickou osu *Králů*. Prochází jako červená nit všemi pasážemi popisujícími ‚krále‘, ale i Pirga.“¹⁷⁹

Definovat styl *Králů ze Starého dvora* není snadné, snad proto, že ani dosáhnout ho nebylo snadné. Jeho nejsilnějším rysem je zarážející rovnováha: na jedné straně vidíme například tendenci k hromadění přívlastků, na straně druhé je charakteristickou vlastností tohoto stylu stručná výstižnost. Slova jsou nabitá významem, ale snad žádné tu není navíc. I dlouhá, složitě konstruovaná souvětí jsou naprosto přehledná a srozumitelná: vše je na svém místě. Jazyk je výrazný, originální, nikoliv však samoučelný. Vybízí k opakovanému čtení a pozvolnému vychutnávání díla. Perpessicius charakterizuje způsob, jakým je napsáno jako styl „promyšlených rytmů, náruživého výběru lexikálních rarit z plastického argotu a pitoreskní syrovosti, diskursivní styl kronik a pamětí, vytvořený v laboratořích memoáristů se Saint-Simonem v čele.“¹⁸⁰ V Caragialově stylu opravdu vidíme vyváženost mezi vášní a ratiem. Nelze se tedy vůbec divit, že postupné cizelování tohoto díla zabralo autorovi dlouhou řadu let.

5.7 Intertextualita: několik poznámek k mottům

Mateiu Caragiale opatřil všechna svá prozaická díla i několik básní motty, v naprosté většině francouzskými. Na první pohled vypadají tato motta nenápadně, začneme-li se jimi však zabývat blíže, vyvstane před námi zajímavý fenomén. Podívejme se nyní, jaká motta autor zvolil pro námi sledovaný román. Celá kniha je uvedena citátem Raymonda Poincarého: „Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...“¹⁸¹ Kapitola „Uvítání králů“ začíná citátem z L[ouise] Protata: „... au tapis-franc nous étions réunis,“¹⁸² a kapitola „Tři putování“

¹⁷⁹ „*Motivul auditiv al valsului* constituie axul liric al *Crailor*. El străbate ca un fir roșu toate episoadele circumscriind ‚craii‘ dar și pe Pirgu,“ Muthu, M. *Balcanismul literar românesc. I, Etapele istorice ale conceptului*. Cluj-Napoca : Dacia, 2002, s. 203.

¹⁸⁰ „[...] de ritmuri cumpănite, de pătimașă selecție de rarități lexicale, dintr-un argot plastic și de crudități pitorești, un stil discursiv de cronică și de memorii, pregătit în laboratoarele memorialiștilor cu Saint-Simon în frunte,“ Perpessicius. „Mateiu Ion Caragiale: ‚Craii de Curtea-Veche‘“. In *Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Eminescu, 1985, s. 89.

¹⁸¹ „Co chete, nacházíme se zde u bran Orientu, kde se všechno bere na lehkou váhu,“ s. 97.

¹⁸² „... sešli jsme se v krčmě,“ s. 99.

mottem z [Denise] Diderota: „C'est une belle chose, mon ami, qur les voyages...“¹⁸³ Třetí kapitolu „Vyznání“ zahajuje motto z [Jeana de] La Fontaina: „... sage citoyen du vaste univers,“¹⁸⁴ a uvnitř této kapitoly, přesněji před pasáží, v níž jde vypravěč navštívit Paşadiu, je vložen latinský citát ze Starého Zákona z Proroctví Jeremiáše proroka: „Profundum est cor super omnia – et homo est – et quis cognoscet eum?“¹⁸⁵ Poslední kapitola „Soumrak králů“ je pak uvedena mottem z [Charlese] Monseleta: „Vous pénétrerez dans les familles, nous peindrons des intérieurs domestiques, nous ferons du drame bourgeois, des grandes et des petites bretèches.“¹⁸⁶

Kromě jednoho latinského citátu z bible tu tedy máme pět francouzských autorů, z toho pouze dva byli slavnými spisovateli, jeden byl významným politikem a zbývající dva jsou dnes prakticky neznámí.

Raymond Poincaré (1860–1934) byl advokátem, několikrát francouzským premiérem a v letech 1913-1920 prezidentem Francie. Citát, uvozující námi sledované dílo, pochází z jeho obhajovací řeči, kterou pronesl při procesu v Bukurešti jako advokát jedné rakouské společnosti.

Louis Protat je dnes autorem naprosto zapomenutým; jak vybádal M. Călinescu, „byl to příležitostný autor pornografické literatury.“¹⁸⁷ Citát pochází z jeho hry *Serrefesse* z r. 1843, která paroduje příběh o Lukrécii. „Fakt, že Mateiu vybral motto z autora zdánlivě neznámého mimo uzavřený okruh sběratelů erotiky, není bez významu,“¹⁸⁸ pokračuje Călinescu. Protat byl autorem rafinované pornografie, psané ve verších a parodující vysokou literaturu. Jeho díla byla dostupná jako bibliografie v malých nákladech, tudíž byla známá jen nemnoha zasvěceným čtenářům.

Nepříliš známý je i autor motto „Soumraku králů“ Charles Monselet (1825–1888), francouzský žurnalista, gastronom a spisovatel. S Protatem ho dále sblízuje, že byl autorem několika lechtivých textů vydávaných také jako luxusní bibliografie, zde citovaný úryvek však pochází z fejetonů pro *Le Figaro*. Călinescu dále upozorňuje, že

¹⁸³ „Jaká krásná věc, milý příteli, je cestování,“ s. 116.

¹⁸⁴ „... moudrý občan širého světa,“ s. 146.

¹⁸⁵ „Hluboké je srdce více než všechno ostatní – stejně tak i člověk – kdo ho může poznat,“ s. 168. České překlady bible ale uvádějí tento verš v jiném znění, asi protože vycházejí z jiné předlohy; např. Český ekumenický překlad: „Nejúskočnější ze všeho je srdce a nevyléčitelné. Kdopak je zná?“ (dostupné na WWW http://www.biblenet.cz/app/bible/Jer/chapter/17?__fsk=-564746740)

¹⁸⁶ „S námi proniknete do rodin, my vyličíme domácí interiéry, zachytíme scény z buržoazních dramát, vystavíme velké a malé pozorovatelný,“ s. 175.

¹⁸⁷ „[...] era un autor incidental de literatură pornografică,“ Călinescu, M. Op. cit., s. 83.

¹⁸⁸ „Faptul că Mateiu își extrage motto-ul dintr-un autor virtual necunoscut în afara cercului restrâns al colecționarilor de erotica nu e lipsit de semnificație,“ *ibid.*, s. 84.

motto povídky *Remember* pochází od téhož autora, ačkoliv v tomto případě není Monselet jmenován.¹⁸⁹

Druhá a třetí kapitola jsou oproti první a čtvrté opatřeny mottý z pera proslulých autorů, Diderota a La Fontaina. Avšak i zde narážíme na úskalí: „jména autorů jsou slavná, ale přesné zdroje těchto citátů bez velké aforistické hodnoty a bez okamžité rozpoznatelnosti se zdá být takřka nemožné identifikovat.“¹⁹⁰ Motto „... sage citoyen du vaste univers“ pochází z jednoho La Fontaineova dopisu a zdroj banálního povzdechu o kráse cest se nepodařilo vypátrat ani Čălinescovi.

Kapitola „Vyznání“ obsahuje ještě jedno motto, tvořící předěl v jejím textu (je tomu tak proto, že první citát se vztahuje k Pantazimu, druhý k Paşadiovi). Jde o naprostou výjimku: jediný citát z obecně známého díla, s nímž se tu setkáváme.

Mateiu Caragiale chtěl být zřejmě považován za znalce: za důkladného znalce francouzské literatury včetně jejích obskurních stránek. Uvedením Protatova nebo Monseletova jména pomrkal na podobně zasvěceného čtenáře a „možná manifestoval svou vlastní inklinaci k ‚malé historii‘, k ‚malým mistrům‘, k siluetám ‚zapomenutých a opovrhovaných‘“,¹⁹¹ a snad z téhož důvodu citoval i málo známá díla známých autorů.

5.8 Snění a sen

Důležitým prvkem románu *Králové ze Starého dvora* je sen v obou svých významech: bdělé snění i sen v pravém slova smyslu. Je zde patrná návaznost na povídku *Remember*, neboť, jak připomíná S. Craiová, tato povídka začíná i končí myšlenkou o prostupnosti hranice mezi snem a skutečností a román zase začíná nepříjemným probuzením ze spánku a jeho konec je předznamenán vypravěčovým snem.¹⁹²

Dominantní roli hraje snění v kapitole „Tři putování“, kde právě dvě z těchto „putování“ jsou úniky do snu a fantazie. První z nich, nejlyričtější pasáž románu, je vlastně převyprávěním Pantaziho líčení exotických krajů, které navštívil. Toto vyprávění, které trvalo celé měsíce, je zhuštěno na velmi malou plochu a zajímavé je

¹⁸⁹ Cf. Ibid., s. 87–88.

¹⁹⁰ „[...] numele autorilor sunt faimoase, dar sursele precise ale acestor citate, fără mare valoare aforistică și fără recognoscibilitate imediată, par aproape imposibil de identificat,“ Ibid., s. 93.

¹⁹¹ „[...] își manifesta [...] și pe această cale poate propria sa înclinație pentru ‚mica istorie‘, pentru ‚micii maestri‘, pentru siluete ‚uitaților și disprețuiților‘,“ Ibid., s. 93.

¹⁹² Cf. Craia, S. *Vis și reverie în literatura română*. București : Minerva, 1994, s. 89.

mimo jiné tím, jak je vypravěč prožívá spolu s Pantazim – prožívá je tak silně, jako by bylo skutečností. Předobraz takového snového putování můžeme najít ve Villiersově dramatu *Axel*, nebo – dovedený ad absurdum – v des Esseintesově „cestě“ do Anglie.

Druhým putováním je snění o galantním 18. století. Jde rovněž o zprostředkované vyprávění: prvotním vypravěčem byl Paşadia, vzdělanec a literát, což je patrné z obrovského množství jmen a údajů. Fantazijní cesty s ním spoluprožívá nejenom vypravěč, ale i Pantazi, zatímco Pirgu k nim zůstává chladný. 18. století bylo velmi blízké většině dekadentů, neboť šlo rovněž o dobu přechodu.

Je zajímavé, že již v souvislostech 18. století Goncourtové poukazují na fenomén tranzitu a pohybu estetických kategorií (bod přerušení tradice a zároveň absence nových konstituent). A dále: připomeneme-li slavnou (často zneužívanou) Huysmansovu větu, že „všechny konce století se sobě podobají“, objevíme v charakteristice bratří Goncourtů zároveň některé rysy, které nepřímo estetiku dekadence anticipují: záliba v nuanci, akcentování jedinečného, neobvyklého, bizarního, „ono kouzlo věcí vyvanulých“, jak říkal Mallarmé. A ne náhodou právě převážná část textů Verlainovy sbírky *Fêtes Galantes* se pohybuje právě v hraniční pozici mezi melancholií a pitoreskností manýrizujícího rokoka.¹⁹³

Vedle Verlaina se Watteauem, který se stal jakýmsi symbolem rokoka, nechali inspirovat i Gautier a Baudelaire, v českém prostředí Arthur Breisky. I Caragialovi hrdinové shánějí „la Paris pînze de Watteau pentru marele Frederic.“¹⁹⁴ Inspirativní bylo 18. století pro dekadenty také jako epocha libertinství a rovněž velkého rozkvětu magie a šarlatánství, jako doba Cagliostrova a Swedenborgova.

Trojice tvořená Paşadiou, Pantazim a vypravěčem je přirovnána k biblickým třem králům: „asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart,“¹⁹⁵ a velmi důležité je i to, jak celá tato snová pasáž začíná: „Eram trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfîntului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta, purtînd cu fală pe piept crucea de smalt alb şi încununatul trofeu spînzurate pe panglica de cănăvaţ negru.“¹⁹⁶ Rytíři maltéžského řádu byly některé z postav Barbeyho d'Aurevilly a druhý z Caragialových velkých učitelů, Villiers de l'Isle-Adam, byl potomkem slavného velkopřevora johanitů z 16. století. K tomuto řádu se hlásila také jedna z odnoží tehdy módního zednářství. Ponechme nyní stranou otázku,

¹⁹³ Bednaříková, H. Op. cit., s. 12.

¹⁹⁴ „[...] v Paříži Watteauova plátna pro Fridricha Velikého,“ s. 133.

¹⁹⁵ „[...] podobni třem králům jsme se poklonili dítěti, z něž měl vyrůst Mozart,“ s. 134.

¹⁹⁶ „Byli jsme tři potomci dynastií slavných jmen, všichni tři jsme jakožto rytíři-mniši z řádu sv. Jana v Jeruzalémě, tak řečeného maltéžského, hrdě nosili na prsou kříž z bílého smaltu s trofejní korunkou, zavěšené na stužce z černého plátna,“ s. 130.

zda byl Mateiu Caragiale svobodným zednářem (opravdovým maltézským rytířem mohl být jen stěží) a považujme i tuto reminiscenci za další projev inklinace k tajemnu, k minulosti a k aristokratičnosti. M. Muthu rozlišuje v *Králich ze Starého dvora* dvě reality:

Rozeznáváme tak realitu minulou, znovu prožívanou v imaginaci [...] z hlediska výlučně hédonického a směřující ke své dvojnásobné deformaci i přes svou přesnou časovou lokalizaci v klasickém 18. století [...]. Druhou, rovněž deformovanou strukturou je struktura současné reality se sociálními implikacemi k autorově současnosti, otevřeně vyslovené a reprezentované budoucností „správce župy, poslance, senátora, zplnomocněného ministra“ atd., prozatím neotesaného Pirga. Tyto dvě reality – ta první je realitou, „králové“ v ní skutečně žijí – jsou neproměnitelné, stojíce od začátku jedna proti druhé.¹⁹⁷

V kapitole „Tři putování“ je znovuprožívání 18. století v bezprostředním kontrastu s bukurešťským polosvětlem z počátku 20. století, tedy s třetím putováním, jehož průvodcem je tentokrát právě Pirgu (povšimněme si mimochodem vzrůstajícího počtu „účastníků“ těchto poutí: v první jsou dva, ve druhé tři a ve třetí čtyři). Předchozí dvě putování byla bdělým sněním, toto je naopak konstruováno jako skutečnost, nabývající podoby noční můry či halucinace. Byly-li předchozí pouti únikem do fantazie, do minulosti a k exotice, je i toto putování únikem, tentokrát ovšem k hříchu a bizarnosti.

Přejděme nyní ale k jedinému snu v pravém slova smyslu, ke snu, který se zdá vypravěči v závěru knihy jako předznamenání jejího konce a zároveň jako symbolický klíč k její interpretaci. Pro jeho důležitost ho zde cituji celý:

Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urma oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmîntaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit. O lină cîntare de clopotei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupra-ne: răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborîseră prapurele înstamate şi una cîte una se stinseseră cele şapte candelă de la altar. Şi plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol.

¹⁹⁷ „Deosebim, astfel, o realitate trecută, retrăită imaginar [...] din unghi exclusiv hedonist şi ducând la o dublă deformare a acesteia, cu toată localizarea temporală precisă în clasicul secol al XVIII-lea [...]. Celălaltă structură, deformată şi ea, este a unei realităţi prezente cu implicaţii sociale contemporane autorului, deschis afirmată şi reprezentată de viitorul ‚prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar‘ etc., deocamdată grobianul Pirgu. Cele două realităţi – prima e realitate, ‚craii‘ trăind efectiv în ea – sunt inconvertibile, opunându-se direct de la început,“ Muthu, M. *Balcanismul literar românesc. I, Etapele istorice ale conceptului*. Cluj-Napoca : Dacia, 2002, s. 200.

Înainea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfîntitului...¹⁹⁸

Vidíme zde spojitost se snovou cestou do 18. století: Pașadia, Pantazi a vypravěč jsou opět pojmenováni jako tři králové a jsou představenými rytířsko-mnišského řádu (což je patrné z přítomnosti meče i kříže v jejich výstroji), tedy opět řádu maltézského. Odění jsou do barev, které Mateiu Caragiale určil pro svůj vlastní erb: do zelené, symbolu Venuše a zlaté, symbolu Slunce. Můžeme tak tyto postavy chápat opravdu jako vyjádření různých stránek autorovy osobnosti, alespoň tedy těch, na které je hrdý a k nimž se hlásí. Poněkud složitější je to s Pirgem, vystrojeným jako šašek. Je vyloučen z tajemného rituálu a nepřísluší mu heraldické barvy autora, avšak v závěru se musí rozplynout v zapadajícím slunci společně s ostatními třemi, neboť ustupuje pozpátku před nimi, dokonce se musí logicky rozplynout jako první. Jak si vysvětlit tento zvláštní závěr? Snad tak, že všechny čtyři postavy se vracejí zpět do tavicího kotlíku autorovy imaginace.

A jak můžeme chápat předcházející obřad, plný paradoxů? „Králové“ slouží *němou* mši a vykoupení jsou skrze svoji *pýchu*. Běžná bohoslužba je otevřenou komunikací s Bohem, zatímco nemá večerní z vypravěčova snu je komunikací, která může probíhat jedině v nitru a pro okolí zůstává tajemnou a nečitelnou. Spíše než o komunikaci s Bohem zde může jít o komunikaci se sebou samým, o hledání božské podstaty ve svém vlastním nitru. Stejně tak nejsou „králové“ vykoupení skrze lásku k Bohu, ba ani skrze lásku k bližnímu, ale skrze *pýchu*, tedy opět zbožštění vlastního Já.

5.9 Interpretace

Jak jsme viděli, román *Králové ze Starého dvora* je i přes svůj malý rozsah mnohohvrstevnaté a složité dílo. Vyžaduje opakovanou četbu – teprve při ní postupně

¹⁹⁸ „Zdalo se mi, že na starém dvoře, v kapli zlých vášní, ti tři Králové, vysocí představení přejasného řádu, sloužili naposledy večerní bohoslužbu, němou večerní, večerní z onoho světa. V dlouhých pláštích, s palaši u boku a křížem na prsou, odění a ozdobení kromě šarlatových podpatků šerpami a chocholy jen v zlaté a zelené, zelené a zlaté, jsme očekávali, až naše pozemské vyhnanství skončí. Tichá píseň zvonů nám zvěstovala, že milost Boží sestoupila na nás: vykoupení svou pýchou jsme měli znovu získat místo na výsostech. Vzadu za lavicemi už neviditelní štítonoši stahovali korouhve s erby a jedna po druhé se zhášelo sedm svíc na oltáři. A my tři jsme vyšli přes most vržený k západu, přes obrovské, čím dál tím větší oblouky do prázdna. Před námi ve strakatém šaškovském úboru hopsal pozpátku pitvořící se a šklebící se Pirgu a mával nám černým šátkem. A my jsme se rozplynuli v purpuru zapadajícího slunce,“ s. 205–206.

odhaluje své skryté významy. Mezi jeho základní rysy patří napětí mezi různými tendencemi a rovnováha, která ovšem není statická, nýbrž neustále narušovaná a znovu nastolovaná.

Jedním z protikladů je symetričnost, tendence k dokonalému tvaru a oproti tomu asymetrie a fragmentárnost. Román je rozdělen do čtyř přibližně stejně dlouhých kapitol, přičemž konec a začátek jsou do značné míry symetrické a konec představuje jakýsi převrácený obraz začátku (sjednocujícím prvkem tu je „Pantaziho“ valčík, jehož melodie se, jak jsme mohli vidět, prolíná jazykem celého díla). Děj se odehrává během čtyř ročních období, která však zdaleka neodpovídají čtyřem kapitolám. Navíc i toto časové vymezení je pouze zdánlivé, ve skutečnosti musíme do děje zahrnout i celou analeptickou druhou kapitolu. Každá kapitola je koncipována jinak, tempo vyprávění je nestálé a nepravidelné. Čtyři hlavní postavy, mezi nimiž je určitá symetrie a paralelnost, objevující se v textu zejména prostřednictvím motivu zrcadlení, jsou popisovány každá jinak, často z úplně odlišných hledisek. Postavy Pantaziho a Pašadii jsou spolu spjaty nejúžeji a nalezneme i dost paralel v tom, jak je s nimi čtenář seznamován. Srovnáme-li si však například vyprávění o Pantaziho původu a obdobné vyprávění o Pašadiových předcích, máme na jedné straně romantické snění o dávných kořenech rodu, na straně druhé makabrozní tanec vyšinutých předků, ponechávající ve svém miniaturním rozsahu místo i naturalistickým detailům a morbidnímu humoru. Přesto i zde jsou patrné jisté paralely a souvztažnosti.

Dalším protikladem, který prochází celým románem na více úrovních, je kontrast vysokého a nízkého. Projevuje se velmi výrazně už v jazyce výběrem lexikálních prostředků z různých vrstev rumunštiny. Vzniká tak až jakýsi kyvadlový pohyb od jednoho extrému k druhému a tentýž pohyb se objevuje často i v rovině narativu. Obvyklý je kontrast zasněných, patetických pasáží s pasážemi cynickými, znesvěcujícími, zesměšňujícími, který je většinou realizován jako srážka světa „tří králů“ a Pirgova světa. Po tklivém valčíku, při němž Pantazi slzí dojetím, následuje Pirgova zlomyslná a dehonestující poznámka, snění o 18. století ukončuje rovněž Pirgu a rovněž s posměchem, mezi vyprávění o smrti a o pohřbu Ilincy, šestnáctileté panenské dívky, je vsunuta Pirgova poznámka o souloži s těhotnou ženou.

Neustálé kontrasty, proměňující se tempo vyprávění, snové odbočky, množství naznačených mikropříběhů – to vše dodává románu takovou dynamičnost, že čtenář

snad ani nepostřehne nedostatek dějovosti. Velkým kladem je rovněž stručnost, výrazová ekonomičnost a významová nasycenost narativu.

Nejde o román, který by si bral za úkol zpodobnit změnu rumunské společnosti, natožpak v tradici realistické prózy. Nejde ani o dílo, jež by se vyčerpávalo jedním tématem. Velké rumunské romány meziválečného období obvykle zachycují sociální změny jak na venkově, tak ve městě, např. Rebreanuův *Ion* (1920) a *Povstání* (Răscoala, 1932; do češtiny přel. jako *Výbuch hněvu*), *Calea Victoriei* (1929; do češtiny přel. jako *Paříž Východu*) Cezara Petresca a některé romány Hortensie Papadatové-Bengescové. V *Králiích ze Starého dvora* jde spíše o mnohem subtilnější změnu atmosféry spojenou s nostalgií. Ze společnosti – nebo spíše z lidských duší – se vytrácí něco těžko uchopitelného a popsatelného, co můžeme nazvat pravým šlechtictvím. Paradoxní povahu této vlastnosti – je-li to vlastnost – můžeme vidět především v charakteristice Paşadii a mohli bychom ji přiblížit také autorovým vlastním krédem, které si poznamenal u příležitosti svých padesátých narozenin do jednoho ze zápisníků:

Afacerile sînt afaceri.
Evadare, emancipare, eclipsă,
exclusivism.
Morgă, snobism
Gravitate, ținută, rețineri.
Avariție.
Energie, fermitate
Calm, răceală de gheață.
Sînge rece
Stil.¹⁹⁹

Jednotlivé z těchto vlastností nebývají hodnoceny právě pozitivně, důležitá je však jejich kombinace a zejména všudypřítomný *styl*, kterým jsou Caragialovy postavy vykupovány ze svých hříchů. Estetické hledisko převládá nad etickým – dalo by se říci, že co je estetické, je i etické. Nejde přitom vždy o estetiku obecně přijímanou a uznávanou, ale spíše o originalitu, o neustálé hledání krásy. Podle M. Mutha se balkánský prostor v díle Mateie Caragiala proměňuje ve „spirituální prostor“, v němž se etické přeměňuje v estetické.²⁰⁰ Tato transformace pak probíhá v lidském nitru, jak

¹⁹⁹ „Obchody jsou obchody. / Únik, emancipace, neviditelnost, / výlučnost. / Arogance, snobismus / vážnost, postoj, zdrženlivost. / Lakota. / Energie, pevnost / Klid, ledový chlad. / Chladnokrevnost / Styl,“ Iovan, I. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002, s. 158.

²⁰⁰ „[...] ,spațiul spiritual‘ unde eticul se convertește în estetic,“ Muthu, M. Op. cit., s. 145.

jsme mohli vidět v případě vypravěčova snu. Styl je tím, co sjednocuje proměnlivé a nestálé Já.

Východiska jsou tedy ryze dekadentní, jejich vyjádření je však vysoce originální. Už v povídce *Remember* jsme mohli vidět, jak autor, inspirovaný a poučený svými velkými literárními učiteli, samostatně pracuje s estetikou tajemství. V románu pak vytváří celý vlastní svět, vzbuzující dojem naprosté dokonalosti a úplnosti. Srovnáme-li toto mistrovské dílo např. s prózami našeho Jiřího Karáska ze Lvovic, zjistíme, že Karásek dospěl pouze k proklamacím názorů – ať už byly jeho, nebo sdílené dobovou literaturou – a k ilustracím těchto proklamací, kdežto Caragialovo dílo je mnohoznačné, těžko uchopitelné, jeho poselství nelze shrnout do krátkého hesla. Nenajdeme v něm manifestační prohlášení ani líbivé bonmoty, jaké Karásek převzal od Wilda. Králové ze Starého dvora vybízí především ke *čtení*: k opakovanému čtení a hledání vlastní interpretace.

6. Pod pečeti tajemství (Sub pecetea tainei)

Románový zlomek *Pod pečeti tajemství* je asi nejzáhadnějším autorovým dílem, neboť není známo, proč nebyl dokončen. Vedou se také diskuze o tom, zda ho vlastně nemáme považovat za dokončený. Mateiu Caragiale ho začal psát 18. května 1930 a v prosinci téhož roku dokončil první část, která ihned nato vyšla ve 12. čísle časopisu *Gândirea*. Od počátku roku 1931 pracoval na jejím pokračování – další dva úryvky otiskla *Gândirea* v lednovém a dubnovém čísle. K psaní se znovu vrátil až na jaře roku 1933 a poslední uveřejněná část vyšla opět v časopise *Gândirea* v dubnovém čísle. Během následujících dvou let autor na textu ještě s mnoha přestávkami pracoval, revidoval ho a opravoval. Dopsal ho v únoru 1935 a je zřejmé, že už na něm nechtěl dále pokračovat. Text ale končí uprostřed jedné z epizod v momentě, kdy se její zápleтка teprve začíná rozvíjet, a proto ho nelze považovat za ukončený v pravém slova smyslu. Zdá se spíše, že autor se svého původního plánu vzdal.

Román měl tvořit volnou trilogii s Králi ze Starého dvora a plánovaným románem *Sněm tetiček* (Soborul țătelor), z něhož však Mateiu Caragiale napsal jen pár stran. Fragment románu *Pod pečeti tajemství* (čítající asi 30 stran) je rozdělen do tří neočíslovaných a nepojmenovaných kapitol, začínajících mottem. Motta jsou opět francouzská a opět nepocházejí z notoricky známých literárních děl.

První kapitola je uvedena mottem z francouzského mytologického slovníku²⁰¹: „Sphinx (Iconol.) monstre fabuleux auquel les anciens donnaient ordinairement un visage de femme...“²⁰² Začíná příchodem vypravěče do známé bukurešťské pivnice Carul cu bere, kde se náhodou setkává se svým starým známým. Ten je zde pojmenován jako Teodor *** a dále je nazýván „conu Rache“. Protože šlo o skutečnou osobnost, nechtěl autor prozradit jeho plné jméno (Ruse); uniklo mu však v druhé kapitole v pasáži, v níž mluví Rache o tom, jak se dostal k policii. Rache je krátce představen jako muž, který byl sice „bogat de la naștere“,²⁰³ ale „îmbătrânise în slujba poliției.“²⁰⁴ S vypravěčem ho spojuje mimo jiné obdiv k Masince Drânceanové, jejímž ctitelem je

²⁰¹ Podle M. Călinesca je zdrojem první vydání slovníku *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie...* (Paris, 1801) Françoise Noëla, který používal pravděpodobně i Balzac, např. při psaní *Historie třinácti*, o které bude ještě řeč. Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 138.

²⁰² „Sphinx, bájně monstrum, které bylo ve starověku znázorňováno s ženskou tváří,“ Caragiale, M. I. *Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Tineretului, 1968, s. 211. Všechny další citace budou z tohoto vydání.

²⁰³ „Bohatý od narození,“ s. 212.

²⁰⁴ „[...] zestárl v policejní službě,“ s. 211.

Rache už půl století. Jde o tutéž Masincu, která se zjevila a zase zmizela jako postava předchozího románu, a v tomto díle o ní ještě několikrát padne zmínka. Hned v prvním odstavci díla je shrnuto, že vypravěč i Rache jsou v Bukurešti poměrně vzácnými hosty, protože většinou bývají na svých statcích: Rache ve Valea Rugului a vypravěč v Sionu. Jde o autobiografický údaj, z něhož můžeme vyčíst přibližnou dobu, v níž se vyprávění odehrává: Mateiu Caragiale trávil v Sionu značnou část let 1928 a 1929.

Do pivnice přichází nenápadná žena, na první pohled nezajímavá: „Între două vârste, nici bătrână nici tânără, nici frumoasă nici urâtă, nici înaltă nici scundă, nici grasă nici slabă, la trăsuri potrivită și fără vreun semn anume, nu chiar la modă și nu demodată, nu avea nimic, dar nimic deosebit.“²⁰⁵ Ukáže se, že Rache tuto ženu, Elenu Nicolauovou, zvanou Lina, zná z jednoho případu, který řešil a nikdy nerozřešil. Následuje vložené vyprávění o záhadném zmizení Goga Nicolaua, ke kterému došlo v roce 1898. Gogu Nicolau, devětatřicetiletý „șef de birou, la finanțe, la contabilitate,“²⁰⁶ vzor průměrného měšťáka, naprosto obyčejný člověk, jehož život plynul bez jakýchkoliv zvrátů, zmizel z tramvajové zastávky před Severním nádražím večer poté, co se vrátil z Bușteni, kde byl sjednat ubytování na prázdniny. Vlakem se vracel se svým přítelem, od něhož se ale před nádražím oddělil, neboť si vzpomněl, že potřebuje ještě něco zařídit. Od té chvíle ho už nikdy nespátral a vyšetřování záhadného zmizení, vedené právě Rache, zůstalo bez výsledku. Rache přitom narazil ještě na jedno tajemství – na naprostou lhostejnost Nicolauovy manželky Eleny, která podle něj mohla o zmizení něco vědět, nikdy však nic neprozradila, ani nedala najevo sebemenší známku zármutku nebo obav. Poté se Rache na okamžik odmlčí.

Druhá část je uvozena citátem někdejšího francouzského velvyslance v Německu Alfreda Dumainea: „Sur les misères physiologiques le secret ne sera pas toujours gardé.“²⁰⁷ Kapitola bezprostředně navazuje na předchozí děj, od nějž je oddělena jen okamžikem, na nějž se Rache odmlčel. Po krátké odbočce o Masince pokračuje vyprávěním dalšího příběhu, tentokrát o nejmenovaném ministru, kterého Rache kdysi doprovázel na jeho pracovních cestách jako ochranka. Ministr je líčen jako člověk zvláštní, obávaný a obdivuhodný zároveň. „Avea ceva de fiară mare într-adevăr, de vier, de zimbru țeapăn și dîrj, ușor de mîniat și oricînd gata să se năpustească

²⁰⁵ „Ve středních letech, ani stará, ani mladá, ani krásná, ani ošklivá, ani vysoká, ani malá, ani tlustá, ani hubená, průměrných rysů bez žádného zvláštního znamení, oblečená ne zrovna módně, ale ani staromódně, nebyla ničím, ale vůbec ničím zvláštním,“ s. 212–213.

²⁰⁶ „[...] vedoucí kanceláře na financích, v účtárně,“ s. 213.

²⁰⁷ „Tajemství fyziologických potíží není vždycky uchováno,“ s. 218.

asupra vrăjmaşului să-l sfîşie şi să-l calce în picioare. Era un om dintr-o bucată, un luptător primejdios şi aprig. Să cruţe nu ştia, nici să ierte [...]"²⁰⁸ V některých svých povahových rysech je podobný Paşadiovi z *Králů*. Také něco neúnavně sepisuje v ústraní své pracovny, nepotřebuje spát a stejně jako Paşadia je potomkem fanariotské šlechty. V průběhu vyprávění vyjde najevo, že ministr trpěl epilepsií, kterou měl zřejmě i Paşadia. Ministrova manželka, ideální aristokratka „nu frumoasă, dar zveltă, mlădioasă şi dreaptă, cu portul semeţ, avea fermecul deosebit al femeilor şterpe.“²⁰⁹ Tato žena, vždy dokonale upravená, která i v nejpohnutějších okamžicích zachovává chladnou hlavu a chování hodné šlechtičny, také skrývá svou nemoc, tuberkulózu. Jednoho večera se ministr ztratí z otevřeného kočáru cestou domů z recepcie. Ministrova žena pověří Racheho, aby se ministra pokusil najít, ale tajně. Problém se vyřeší náhodou: ministra ležícího v bezvědomí na smetišti u křižovatky objeví kolemjdoucí Petrică, Racheho synovec, dojde pro strýce a ministra dopraví domů. Druhý den padne vláda a hned poté odjíždí ministr s manželkou do Paříže, kde zakrátko umírá. Rache se účastní jeho pohřbu v Bukurešti, kam přijíždí i záhadná ministrova manželka. Ta se poté vrací do Francie, kde brzy zemře i ona a je zde pohřbena.

Po tomto vloženém vyprávění mluví Rache o sobě a o tom, jak se dostal k policii, následuje krátká vsuvka o jedné dámě z nejlepší bukurešťské společnosti, která postupně ztratila muže, syna i majetek a skončila jako žebračka a poté se vypravěč a Rache rozhodnou přesunout do vypravěčova domu. Tam Rache objeví tři staré fotografie dam z bukurešťského bálu, které podnítl další vyprávění.

Třetí kapitola začíná mottem z Restifa de la Bretonne:²¹⁰ „Je n'ai jamais voulu écrire rien d'imaginaire.“²¹¹ Následuje další vložené vyprávění, v němž Rache mluví právě o dámách z fotografií. První je „bátrína generáleasă P., tante Arethy, cum îi plăcea să i se zică,“²¹² druhá Lena Ceptureanová, její přítelkyně, krásná zpěvačka. Generálova žena pozve Racheho na oběd, aby mu povyprávěla o Leně. Ta se jí svěřila s tím, že ji pravidelně se svým adjutantem navštěvuje bulharský princ Ferdinand, který se údajně zamiloval do jejího hlasu. Rache je stejně jako znepokojená generálová přesvědčen, že falešný princ je nejspíš zlodějem klenotů. Zde je do vyprávění vsunut ještě příběh

²⁰⁸ „Opravdu v něm bylo něco z velkého dravce, z kance nebo zubra, tvrdého a smělého, který se snadno rozzuří a je kdykoliv připraven vrhnout se na nepřítele, aby ho rozsápal a rozdupal. Byl to člověk jakoby vytesaný z jednoho kusu, nebezpečný a strašný bojovník. Neznal slitování, ani odpuštění,“ s. 221.

²⁰⁹ „[...] nikoliv krásná, ale štíhlá, pružná, s hrdým držením těla, měla zvláštní půvab neplodných žen,“ s. 221.

²¹⁰ Restif (Rétif) de la Bretonne (1734–1806) byl francouzský spisovatel, autor velkého množství románů.

²¹¹ „Nikdy jsem nechtěl psát nic imaginárního,“ s. 239.

²¹² „[...] stará žena generála P., tante Arethy, jak si nechávala říkat,“ s. 236.

Racheho rakouského kolegy Aloise Hartmanna, který se snažil bojovat proti mezinárodní skupině zlodějů klenotů, vedené jako včelí roj ženou, „královnou“, a byl zabit. Rache dále pokračuje ve vyprávění o Leně a o svých plánech, jak zabránit zločinu, zde však text náhle končí. Uzavřen je jakýmsi dodatkem, poselstvím: „Peste toată această pîclă roșie se lasă grea o perdea neagră. Dacă mai sunt pe lume, ce s-au făcut ea și el, nu știu și nu se va afla, cred, niciodată. Sunt lucruri ticluite să rămînă pentru totdeauna – de veci – sub pecetea tainei.“²¹³

Těžko lze tedy tvrdit, že jde o dílo skutečně dokončené, ačkoliv přesvědčen je o tom např. N. Manolescu: „Neexistuje [...] nejmenší důkaz na podporu myšlenky, že poslední vyprávění je nedokončené a že vytečkování před závěrem potřebuje být ‚doplněno‘ [...] Nebylo vůbec jeho zvykem [...] odevzdávat do tisku nedokončená díla.“²¹⁴ Podle mého názoru je v textu takových důkazů hned několik. Už nenápadná prolepse v druhé kapitole naznačuje, že vypravěč s Rachelem měli strávit povídáním celou noc. Racheho vyprávění je přetrženo náhle, bez udání důvodu, bez dodatku, na místě, kde se začíná zápletka posledního příběhu teprve rozvíjet a ještě v ní nejsou představeny ani všechny postavy, tedy na místě nejméně efektním, dalo by se říci. Tajemství záhadné ženy maskované jako kněžna z poslední fotografie je tajemstvím dvojitým: není totiž ani naznačeno, v čem by mělo její tajemství vlastně spočívat. Rache pouze nachází její fotografii mezi ostatními, sděluje vypravěči, že tato žena byla tajemná, a pak začne vyprávět příběh o ženách z fotografií, takže logicky očekáváme, že se dostane řada i na „Kněžnu“, která by dle náznaků měla v tomto příběhu hrát tu nejzásadnější roli. Tomu napovídá i existující část příběhu, která je až po své ukončení poměrně banální a jediné tajemství se v ní objevuje ve vloženém příběhu Aloise Hartmanna.

Podívejme se nyní na to, jak je dílo utvářeno jakožto narativ. Setkáváme se v něm se dvěma vypravěči: první je tentýž bezejmenný vypravěč s autobiografickými rysy jako v předchozích dvou dílech. Ten zde funguje jako extradiegetický vypravěč, který má pouze roli podpůrnou a zprostředkující. Druhým, intra-homodiegetickým vypravěčem je Rache, který vypráví příběhy ze svého profesního života. Máme zde tedy tři narativní – a tedy i časové – roviny: rovinu, na níž extradiegetický vypravěč

²¹³ „Nad vší tou rudou mlhou se spustila těžká černá opona. Zda jsou ještě na světě, co se stalo s ní a s ním, nevím a myslím, že se to nedozvím nikdy. Jsou věci určené zůstat napořád – na věky – pod pečeti tajemství,“ s. 245.

²¹⁴ „Nu există... nici o dovadă în sprijinul ideii că ultima povestire e neterminată și că punctele de suspensie dinaintea finalului ar fi trebuit ‚umplute‘... Nu era deloc în obiceiu lui... să dea la tipar lucrări neterminate,“ citováno podle Iovan, I. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002, s. 156.

zprostředkovává Racheho vyprávění, rovinu, na níž Rache v pivnici a poté u vypravěče doma vzpomíná na své zážitky, a konečně rovinu Racheho vzpomínek. První z nich je zhruba totožná s opravdovou dobou, kdy dílo vznikalo, tzn. počátkem 30. let. Druhá z nich je v textu určena přesně: od prvního příběhu, který Rache vypráví a který se udál roku 1898, uplynulo třicet dva let, setkání Racheho s vypravěčem tedy proběhlo v roce 1930. Příběhy z třetí roviny je možno obecně datovat do doby před 1. světovou válkou. Přesně je určen jen čas prvního z nich: rok 1898. Další přibližné údaje si můžeme dopočítat podle věku hlavního protagonisty: Rache je stár sedmdesát sedm let. Narodil se tedy roku 1853 (nebo snad 1852 jako autorův otec?) a k policii mohl tedy nastoupit někdy v druhé polovině 70. let 19. století. Vzhledem k tomu, že ve službě byl čtyřicet dva let, mohl odejít do výslužby asi kolem roku 1920, možná hned na konci války. Druhý příběh se snad tedy odehrává na začátku 20. století, kdy mohl být Rache ještě v plné síle a zároveň už byl úctyhodným mužem, který mohl navázat takřka přátelský vztah i s obávaným ministrem. Nedokončený příběh o ženách z fotografií se pak s jistotou odehrává na začátku století, protože epizoda s Aloisem Hartmannem, která mu časově předcházela, se odehrála na konci 19. století. Mohlo by tedy v případě druhého a třetího vyprávění jít zhruba o stejnou dobu, v níž se odehrává i děj románu *Králové ze Starého dvora*.

Vypravěč jakožto postava úplně ustupuje do pozadí. Kromě toho, že tráví hodně času na svém statku v Sionu a je dlouholetým obdivovatelem Masincy Drângeanové, se o něm nedozvídáme vůbec nic. Dominantní postavou románového fragmentu je Rache, sedmasedmdesátiletý policejní komisař ve výslužbě, který je i přes své stáří stále ve fomě:

– A început să-mi placă să povestesc, murmură ca pentru dînsul numai. Semn de bătrînețe.

Ar fi fost, la vîrsta lui, mergea pe șaptezeci și șapte de ani, al doilea după albeața strălucitoare a părului tuns scurt și a lungilor mustăți. Încolo, voinic și verde. Iar vioiciunea limpede a privirii îi întinerea și mai mult fața de om sănătos și trăit bine, trandafirie și netedă, precum îi fusese întreaga viață.²¹⁵

Rache je zvláštní druh policisty, je to policista-bojar²¹⁶, který se narodil do bohaté rodiny, vystudoval práva ve Vídni a do policejní služby nastoupil vlastně

²¹⁵ „– Začalo mě bavit povídání, zamumlal si jakoby sám pro sebe. Známká stáří. / Byla by to při jeho věku – bylo mu sedmdesát sedm let – teprve druhá známka stáří vedle zářivé bělosti krátce přistřižených vlasů a dlouhých knírů. Jinak byl statný a svěží. A jasná živost jeho pohledu ještě více omlazovala tvář zdravého a dobře žijícího člověka, růžovou a hladkou, jako byla po celý jeho život,“ s. 218.

²¹⁶ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 136.

náhodou. Ačkoliv díky svému bohatství nemusel pracovat, zůstal u policie čtyřicet dva let. Vypravěči o sobě říká:

Curînd devenisem trebuincios, cu timpul indispensabil. Mulțumită averii, am izbutit să-mi înaț breasla: am fost polițistul diplomat, om de Curte și de lume, de lumea mare, de al cărei trai mi-a fost îngăduit astfel a mă împărtăși.
Ani și ani. O epocă.²¹⁷

Je to člověk vzdělaný, sečtělý, chovající mimořádnou úctu ke knihám. V jeho vyprávění padají narážky na literární díla: na Shakespearova *Macbetha*, Hugovy *Bídníky* a opakovaně na Balzacovu *Historii třinácti*. Rache čte také soudobé detektivní romány, o kterých má však velice nízké mínění, a jeho vyprávění se tak stává polemikou s nimi. M. Călinescu ho srovnává s jiným literárním detektivem: „Rache, který je aristokratem stejně jako Auguste Dupin Edgara Allana Poea, je zároveň jeho protikladem: zamiloval si nikoliv úspěch, nýbrž nezdar, určitý typ neúspěchu který končí v tajemství po mnohém úsilí a vzdorování nebezpečí.“²¹⁸

Jak také správně poznamenává Călinescu, *Pod pečetí tajemství* je „částečný případ toho, co Gérard Genette pojmenoval ‚transtextualita‘, nebo mnohem jednodušeji ‚literatura druhého stupně‘, v níž jsou zahrnuty mnohé typy prepisování a intertextuality, od imitace k parodii a pastiši [...]“²¹⁹ Budeme-li se tedy držet Genettovy terminologie, můžeme tento románový fragment považovat za hypertext, překrývající či prepisující neznámý, nebo spíše velmi obecný hypotext, kterým je dobový detektivní román, nejspíše „cel din urmă roman detectiv franțuzesc“²²⁰ který drží na začátku Rache v ruce. Příběhy, které vypráví Rache, jsou samozřejmě příliš stručné, avšak i v nich se setkáváme s typickým postupem detektivní literatury: v souvislosti s řešeným případem se dozvídáme množství detailů, od nichž se pak v tradiční detektivce odvíjí vyšetřování. V prvním příběhu Rache zmiňuje nejen to, odkud se Gogu Nicolau vrátil onoho osudného večera, ale i kde tam poobědval, dále že si po cestě koupil dva trsy třešní a nakonec nevynechá ani čísla, barvy a konečné stanice tramvají, které tehdy

²¹⁷ „Brzy jsem se stal potřebným, časem i nepostradatelným. Díky mému bohatství se mi podařilo povznést své řemeslo: byl jsem policista diplomat, člověk Dvora a světa, velkého světa, na jehož životě mi tak bylo dopřáno se podílet. / Léta a léta. Celou epochu,“ s. 233.

²¹⁸ „Rache, și el aristocrat ca și Auguste Dupin al lui Edgar Allan Poe, se situează la antipodul acestuia: el îndrăgește nu succesul ci eșecul, un anumit tip de eșec care se sfîrșește în taină, după multe eforturi și pericole înfruntate,“ Călinescu, M. Op. cit., s. 144.

²¹⁹ „[...] caz particular a ceea ce Gérard Genette numește ‚transtextualitate‘ sau, mai simplu, ‚literatură de gradul al doilea‘, în care intră multiplele tipuri de rescriere și de intertextualitate, de la imitație, la parodie și pastișă [...],“ Călinescu, M. Op. cit., s. 135.

²²⁰ „[...] poslední francouzský detektivní román,“ s. 211.

odjížděly od Severního nádraží. Jak poté ale polemicky dodává: „În cărți de alde astea – și-mi arăta pe cea de pe masă – un sîmbure de cireșă e de ajuns pentru fratele detectiv ca să descurce toată treaba, în realitate nu e însă așa.“²²¹ Takový dialog mezi hypertextem a potenciálním hypotextem probíhá však jen ve zkratce a jen místy. Ještě slabší je vztah k Balzacově *Historii třinácti*, která je v textu opakovaně zmiňována, a Rache k ní explicitně přirovnává své příběhy. Ve skutečnosti je mezi těmito dvěma texty minimální vztah, který měl možná být rozvinut v nedopsaných částech románu. Už začátek příběhu o ženách z fotografií tomu napovídá: také je zde řeč o tajném, skrytě fungujícím společenství, s nímž je nebezpečné se zaplést. *Historie třinácti* je však něčím více než pouhým zřetězením senzačních příběhů: snaží se postihnout celou pařížskou společnost, vtipně komentuje dobovou morálku i historické události. Liší se také tím, že tajemství jsou vysvětlena a i do těch nejdrastičtějších pasáží se vkrádá humor.

Nyní se ale vraťme zpět na začátek k mottu z mytologického slovníku. Znovu se (jako v povídce *Remember*) setkáváme se sfingou jako symbolem neproniknutelného tajemství. Proč je tu ale tato prostá a zdánlivě nic nového neříkající definice sfingy jako monstra s ženskou tváří? Mimo fakt, že Caragiale volbou starého francouzského slovníku, z něhož čerpal i Balzac v *Historii třinácti*, zmiňované opakovaně v textu, opět pomrkává na zkušeného, zasvěceného čtenáře, je pro nás důležitá především ona *ženská* tvář sfingy. S ženskými sfingami se budeme setkávat v průběhu všech vyprávění, nejen v první kapitole. Svá tajemství si střeží Elena Nicolauová z prvního vyprávění i bezejmenná ministrova žena z druhého, dále dvojnásobně – či trojnásobně, vezmeme-li v potaz osud fotografie – tajemná „Kněžna“ a snad i zchudlá dáma z lepší společnosti, o níž se zmiňuje Rache, nebo „královna“ zloděju klenotů (s níž někteří vykladači Caragialova díla ztotožňovali „Kněžnu“). Zajímavý je v této souvislosti vypravěčův postřeh o záhadné fotografii: „Chipul Domniței, dacă te uitai la el mai îndelung, pierdea din înfățișarea omenească, luînd-o pe cea de pisică.“²²² Tedy vedle monstra s tělem lva a hlavou ženy tu máme i ženu s hlavou kočky.²²³ Naopak žena generála a Lena

²²¹ „V knihách, jako je tahle – a ukázal mi knihu na stole – třešňová pecka postačí bratru detektivu k tomu, aby rozmotl celou záležitost, ve skutečnosti tomu tak však není,“ s. 215.

²²² „Když člověk déle pozoroval tvář Kněžny, začala ztrácet lidské vzezření a brala na sebe kočičí podobu,“ s. 238.

²²³ Jako staroegyptská bohyně Bastet, zobrazovaná původně jako lvice, později jako žena s kočičí nebo lví hlavou. Tato bohyně měla ochraňovat panovníka, podobně jako sfinx. S Bastet a sfinx je spojena i bohyně války Sachmet, také zpodobňovaná jako lvice nebo žena se lví hlavou.

Ceptideanová z posledního příběhu tajemství postrádají, alespoň v té části vyprávění, kterou máme k dispozici, což může opět nasvědčovat tomu, že text není ukončený.

Všechna zmiňovaná tajemství zůstávají neproniknutelná, větší než tajemství mužů. Zde bych chtěla poukázat na druhý příběh, v němž na skutečnou záhadu Rache ani neupozorňuje: není jí ministrovu zmizení, které se náhodou vysvětlí, ani jeho epilepsie, nýbrž důvod, proč jeho manželka odjíždí zemřít do Francie a nechá se pohřbit tak daleko od hrobu svého muže. V tom spatřuji i určitou analogičnost s prvním příběhem: obě vdovy zůstávají chladné, nepohnuté, podivně odpoutané od svých manželů. Svým způsobem také ztělesňují ženu-cizinku jako Rașelica v prvním románu, ženu coby bytost odlišnou, nepochopitelnou, která žije *vedle* muže, aniž by ji mohl dokonale poznat.

Pojetí tajemství v tomto díle nám připomíná povídku *Remember*. Jak upozorňuje M. Călinescu, je třeba rozlišovat mezi tajemstvím, které může být prozrazeno nebo vysvětleno, a záhadou, která je neproniknutelná.²²⁴ Ve všech třech prozaických dílech Mateie Caragiala můžeme vidět zálibu v záhadách a odpor k jejich vysvětlování. Předpokládám, že tento román byl původně zamýšlen jako zřetězení a navrstvení takových záhad, které by nakonec zůstaly nerozřešeny, zkrátka by jen obsahoval delší řadu příběhů obdobného typu, jako je první a druhý. Zajímavý je názor M. Călinesca: „Myslím, že důvodem, proč opustil Mateiu Caragiale tento román, nebyla lenost, nýbrž vědomí, že nemůže být dokončen, že to, co otevřel, už nemůže být uzavřeno jiným než náhodným způsobem.“²²⁵

V tomto díle se setkáváme ještě s dalšími ozvuky předchozích dvou próz. Půvabný je motiv medailonku s blednoucí fotografií Goga Nicolaua:

Cîțiva ani, cocoana Lina, așa o cheamă pe văduvă, a purtat o broșă cu fotografia lui, dar nu pe smalt; de hîrtie, cu sticla deasupra. Din ce în ce chipul a ieșit, pînă nu s-a mai deosebit de loc. Așa s-a întîmplat și cu amintirea lui. Afară de nevastă-sa și de mine, poate nu mai e nimeni ca să i-o păstreze.²²⁶

Setkáváme se tu s myšlenkou nestálosti vzpomínek podobně jako v povídce *Remember*, re-formulovanou takto stručně v podobě přirovnání. Zároveň se objevuje

²²⁴ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 144.

²²⁵ „Nu din lene cred că a abandonat Mateiu Caragiale acest roman ci din conștiința că el nu putea fi terminat, că ceea ce deschisese nu mai putea fi închis decît într-un mod întîmplat,” Călinescu, M. Op. cit., s. 156.

²²⁶ „Několik let nosila paní Lina – tak vdově říkají – brož s jeho fotografií, ale ne ze smaltu, nýbrž na papíře pod sklem. Tvář čím dál tím víc bledla, až se už vůbec nedala rozeznat. Tak je tomu i se vzpomínkou na něj. Kromě jeho ženy a mne si ji asi nikdo nechoval,” s. 213.

znovu motiv fotografie, který – jak připomíná M. Călinescu – hrál významnou roli už v *Králich ze Starého dvora* (fotografie Pantaziho skutečné podoby; fotografie, pro kterou umírá Ilinca). Călinescu navrhuje sepsání zvláštní studie, která by se zabývala jen tímto motivem u Mateie Caragiala.²²⁷ Chtěla bych dodat, že zajímavé by bylo i porovnání s motivem malovaného portrétu, který se objevuje ve všech autorových dílech včetně jeho poezie. S fotografiemi se dále setkáme ještě na konci druhé kapitoly: právě staré snímky žen z maškarního bálu podnítl vyprávění posledního, neukončeného příběhu.

Čím se tato próza liší od předchozích dvou, je styl psaní. Jazyk je mnohem civilnější a nivelizovanější, ztrácí se jeho lyričnost i dynamika. Použitý styl se blíží stylu běžného vyprávění a vzrůstá role dialogů, tedy mimetické stránky. Příznačný je dialog, v němž vypravěč a Rache svými střídajícími se replikami vymezují místo dějiště druhého z příběhů:

- Știi tu, [...] la colț unde se taie Calea Moșilor cu bulevardul pe dreapta, cum mergi spre Pache, e o cârciumă.
- Îi zicea: „la Niță“.
- O cârciumă veche...
- Mai veche decât mine, în tot cazul, o știu de patruzeci de ani, acum vreo douăzeci, întîmplator, i-am fost de cîteva ori chiar mușteriu.
- Cârciuma asta are pe bulevard o curțică prin care se intră într-o săliță.
- ... din care dai într-o odăiță...
- ... cu o masă, scaune și o canapea de mușama...
- ... șontoroagă, desfundată, scofilcită, care are și ea amintirile ei.
- Are [...] ²²⁸

Je to velký rozdíl oproti lyrizovanému líčení prostoru v předchozích dvou prózách. V této pasáži se autor dostává nejbližší stylu psaní svého otce, Iona Lucy Caragiala, který byl mistrem dialogu.

Zdá se, že Mateiu Caragiale na prahu 30. let hledal nový způsob výrazu, nový, méně nápadný styl psaní. A zřejmě to nebyl pouze styl, co se mělo změnit. Podle mého názoru je zde patrné i hledání nových témat a nového pohledu na svět, ale zde autor svým způsobem ztroskotal, ačkoliv ztroskotal elegantně. M. Călinescu o tomto díle

²²⁷ Cf. Călinescu, M. Op. cit., s. 142.

²²⁸ „– Ty víš, [...] na rohu, kde se kříží Calea Moșilor s bulvárem, je napravo, jak se jde k Pachovi, jedna hospoda. / – Říká se jí ‚u Niți‘. / – Taková stará hospoda... / – Starší než já, každopádně ji znám čtyřicet let a asi před dvaceti jsem tam náhodou býval skoro štamgastem. / – Ta hospoda má směrem od bulváru dvůr, ze kterého se vchází do sálku. / – ... ze kterého se jde do malé místnůstky... / – ...se stolem, židlemi a pohovkou z voskovaného plátna... / – Beznohou, rozvrzanou, zprohýbanou, která má taky své vzpomínky. / – Má [...]“ s. 219.

napsal, že je nezdařené, ztroskotané, avšak „na takové úrovni, jaká by zahanbila mnohé završené rumunské spisovatele, nevyjímaje uznávané stylisty.“²²⁹ Caragiale tentokrát už nebyl schopný dosáhnout komplexnosti *Králů ze Starého dvora* a text se mu poněkud rozpadl ve zřetězení jednotlivých epizod, ačkoliv ani ty nepostrádají kouzlo.

²²⁹ „[...] la un nivel care i-ar face de rușine pe mulți scriitori români împliniți, inclusiv stilști recunoscuți,“ Călinescu, M. Op. cit., s. 157.

6. Závěr

Přehlédlí jsme v této práci celé dílo Mateie I. Caragiala. Mohli jsme vidět, že i přes svůj malý rozsah je mnohostranné a složité, přesto však jednotné. Zrekapitulujme si nyní jeho hlavní rysy tak, jak procházejí jednotlivými literárními pracemi, a sledujme jejich vývoj.

Již autorovu ranou básnickou tvorbu, shrnutou do sbírky *Orlice*, můžeme považovat za svébytný a originální projev. Caragialova poezie je podle mého názoru nedoceněná a zaslouhovala by si mnohem větší pozornost. Také M. Muthu upozorňuje na to, že tato sbírka vlastně nebyla rumunskými literárními kritiky a historiky nikdy hlouběji analyzována a zhodnocena a obvykle se jí dostalo pouze bryskního přiřazení k parnasistní poezii s určitými ozvuky symbolismu.²³⁰ To znamená, že na ni bylo pohlíženo jako na tvorbu víceméně receptivní a odvozenou a byla opomíjena její nesporná originalita. Sbírka má samozřejmě některá slabší čísla, ale také své vrcholy, kterými je především skupina sonetů evokujících postavy z rumunské minulosti, které jsem ve své práci nazývala také galerií předků nebo portréty předků. V nich autor hledá kořeny a zdroje svého duševního ustrojení, částečně i toho, co bychom mohli nazvat národní povahou. Vidíme tu ambivalentní vztah k minulosti vlastního národa i k postavám, které si z ní básník vybírá. Tvrdé odsouzení a zároveň i pochopení tu koexistují vedle sebe: není důležitý jen lidský charakter, ale i okolnosti, které tento charakter utvářely. V miniaturizovaných charakteristikách postav se opakovaně objevuje lstivost a sobectví, ale i to jsou vlastnosti, které člověku umožňují v těžkých dobách přežít. Tím, k čemu se z odkazu předků básnické Já hlásí nejvíc, je hrdost, jak můžeme vidět v několika básních meditativního charakteru.

Většina básní sbírky je vzájemně provázána: nejsilněji opět skupina sonetů-portrétů. Poslední báseň sbírky má pak naprosto sjednocující, shrnující charakter. Již zde tedy vidíme tendenci k ucelenosti, ke komplexnosti, k vytváření jakýchsi mikrosvětů, v nichž nic nechybí a vše spolu souvisí. Dalším výrazným rysem, který spojuje autorovu poezii s pozdějšími prózami, je práce s jazykem. Příznačný je výběr lexika: časté archaismy či historismy, obvykle tureckého či novořeckého původu, někdy pro vyvolání atmosféry země „u bran Orientu“ nahuštěné na miniaturním prostoru. Obvyklým jevem je také hromadění atributů, přičemž je ovšem stále zachována

²³⁰ Cf. Muthu, M. Op. cit., s. 194.

maximální významová nasycenost textu. Povšimněme si, že Caragialovy vrcholné básně neobsahují žádné slovní vycpávky (jaké jsou českému čtenáři asi nejlépe známé z poezie Jaroslava Vrchlického, mimochodem taktéž přiřazovaného k parnasismu). Toto umění rovnováhy mezi výrazovým bohatstvím a ekonomikou se nejsilněji projeví v Caragialově vrcholném prozaickém díle *Králové ze Starého dvora*.

Podobně vytríbený styl má i povídka *Remember*, využívající však – z pochopitelných důvodů – omezenějších lexikálních prostředků. Jde o dílo odehrávající se v prostředí Berlína a odkazující k západoevropské kulturní tradici, čemuž se přizpůsobuje i jazyk a styl, který je zde vysoký a vyrovnaný. *Remember* je v kontextu autorovy tvorby dílem, v němž se nejvíce projevují literární inspirace a vlivy a autor se zde otevřeně hlásí ke svému nejsilnějšímu vzoru, Barbeymu d'Aurevilly a jeho *Ďábelským novelám* (ale mezi inspirační zdroje bychom mohli dále zařadit i tvorbu Villiersa de l'Isle Adama, E. A. Poea nebo Oscara Wilda). V této povídce se setkáváme s celou řadou témat, motivů a postupů příznačných pro literární dekadenci, které se zde alespoň mihnou: aristokratický hrdina, homosexualita, okultismus, motivy masky, androgyna, sfingy, reminiscence k výtvarnému umění, exotismus, fragmentarizační tendence v zobrazení prostoru, sblížování literatury s malířstvím, negativní postoj k přírodě, k fyzis, nadřazenost umělého nad přirozeným... a mohli bychom pokračovat ještě dále. Důležité však je, jak autor s tímto materiálem pracuje. Všechny výše jmenované prvky (a ještě mnohé další) vytvářejí fungující organismus literárního díla. Autor je využívá k dosažení svého cíle, kterým je vyjádření svébytné estetiky tajemství, které musí zůstat tajemstvím, aby si zachovalo svou estetickou hodnotu. Krása je tím nejvyšším hlediskem, kterému se podřizují všechna ostatní. Tajemství tedy není objasněno zcela záměrně, na rozdíl od d'Aurevillyho „Karmazínové záclony“, v níž jde pouze o shodu okolností, které hrdinovi v objasnění tajemství zabrání.

V románu *Králové ze Starého dvora* se všechny naznačené tendence završují. Opět se zde setkáváme s tajemnými a nejednoznačnými postavami, které mohou být chápány jako projekce různých aspektů osobnosti vypravěče, ne-li přímo samotného autora. Čtveřice hlavních postav vyvolává efekt zrcadlového bludiště, zmnoženého Já, které je různě převráceno a zkreslováno. Objevuje se osobité pojetí aristokratičnosti, originálnější než v předchozím díle; jde o jakousi definici toho, co to znamená být šlechticem na Balkáně, kde se prolínají vlivy Západu i Východu a vysoké se mísí s nízkým. Také se opět vrací téma vlasti a minulosti národa, většinou spjaté s ostrou,

nevybíravou kritikou a satirickým zesměšněním, není to však prosté odmítnutí, ale rozporuplný, vášnivý vztah, tentýž, který Paşadiu nutí plivat na vlast, od níž se ale nedokáže odpoutat. Obvyklé dekadentní téma úniku do snění o exotických dálkách či minulosti se zde dostává do ostrého kontrastu s ještě bizarnější realitou noční Bukurešti a jeho patos je narušen Pirgovým znesvěcením. Pirgu je oživujícím prvkem díla, který do něj vnáší humor, převážně ironický i sebeironický, dynamiku a kontrast, rozbíjí jeho patos a převrací naruby klišé dekadentní literatury (jako je tomu ve scéně s valčíkem).

Pirgu také představuje jeden z pomyslných pólů, mezi nimiž se pohybuje jazyk díla, přičemž druhým pólem je Paşadia. Ztělesňují odlišné tendence, které působily na rumunštinu: vliv Orientu, hlavně Turecka a Řecka i vliv Západu, především francouzské kultury. Jazyk *Králů ze Starého dvora* v sobě sjednocuje vysoké i nízké, učenost i lidovost, vznešenost i vulgaritu. Právě díky jeho barvitosti a neustálým nečekaným kontrastům, které někdy vytvářejí až kyvadlový pohyb mezi dvěma extrémy, vzniká jedinečný styl. Jeho hlavním kladem je pak dynamická rovnováha, neustále nastolovaná mezi kontrastními prvky. Jazyk je melodický a často plyne v rozsáhlých souvětích, která jsou konstruována sice složitě, ale zároveň přehledně a logicky. Stejně jako ve vrcholných básních *Orlic* zde autor dosahuje naprosté vyrovnanosti mezi bohatstvím použitého jazyka a výrazovou ekonomii.

Tato rovnováha je spojena i s dojmem dokonalé uzavřenosti a završenosti světa *Králů ze Starého dvora*, v němž vše, co mělo být řečeno, řečeno bylo. Autor zde stvořil další miniaturizovaný vesmír. Domnívám se, že podobného výsledku chtěl dosáhnout i v případě dalšího románu, nazvaného *Pod pečeti tajemství*, který však zůstal nedokončen. V tomto díle se poněkud mění styl směrem k větší nivelizovanosti a civilnosti. Setkáváme se s podobnou noční atmosférou jako v předchozích dvou dílech, s tématy záhadných žen, aristokratičnosti a nostalgie po starém, předválečném světě. Akcentováno je opět téma tajemství – zcela v intencích povídky *Remember*. Románový fragment je řetězem příběhů, jejichž tajemství zůstávají neobjasněna. Toto schéma by šlo opakovat donekonečna a řadit za sebe další a další podobné epizody, aniž by to přineslo cokoliv nového. Snad právě proto zůstal román nedokončen.

Všechna tři prozaická díla mají bezejmenného vypravěče v 1. osobě a se silnými autobiografickými rysy. Vypravěč *Králů ze Starého dvora* je navíc explicitně ztotožňován s vypravěčem povídky *Remember*. Role vypravěče byla ve všech prózách nenápadná, ale přeci jen se postupně proměňovala. V prvotině byl vypravěč spíše

svědkem, vypovídajícím o svém tajemném příteli a jeho ještě tajemnějším konci. Opravdovou aktivitu tento vypravěč přebírá až v momentě, kdy se odmítne dozvědět rozluštění záhady a rozhodne se sebe i adresáta ponechat v nevědomosti, která je krásnější než nějaké banální vysvětlení a podněcuje fantazii. V *Králiích ze Starého dvora* v sobě vypravěč spojoval roli skrytého hybatele i svědka, avšak maximálně zúčastněného svědka. Tento vypravěč nemluví skoro nikdy o sobě a o tom, co prožívá mimo okruh ostatních tří hlavních postav, ale pokud vypráví o těchto postavách a společných zážitcích, projevuje takřka neustále své pocity a názory a je schopen se vcítit do vyprávění jiné postavy, které zprostředkovává tak, jako by ho sám prožíval. Tím se liší od vypravěče z nedokončeného *Pod pečeti tajemství*, který má pouze podpůrnou roli a vyprávění sekundárního, intradiegetického vypravěče Racheho jen cituje.

Objevit k dílu Mateie I. Caragiala důstojnou paralelu v české literatuře je zřejmě nemožné. Zejména *Remember* nás ale upomíná na prózy Jiřího Karáska ze Lvovic. Pokud by Caragiale kvality této povídky nikdy nepřekonal a napsal jen řadu dalších podobných děl, bylo by toto srovnání přijatelné. Dá se říci, že oba autoři vycházeli z podobných názorových základů, četli stejné autory, jimiž se nechali inspirovat, ale zatímco Jiří Karásek zůstal při hledání vlastního výrazu stát na půli cesty, Mateiu Caragiale dospěl k originálnímu vyjádření, k dílu, které je v kontextu evropské dekadence naprosto jedinečnou syntézou vlivů západní a východní kultury.

Rezumat:

Mateiu I. Caragiale și decadența literară românească

Lucrarea aceasta se ocupă în primul rând cu opera lui Mateiu I. Caragiale (1885–1936), singurul autor român al prozei decadente, dar cuprinde și un capitol biografic succint, cu datele care sunt necesare pentru înțelegerea operei autorului. După acest capitol, urmează capitole care tratează, una după alta, toate lucrările literare ale lui Mateiu Caragiale. Fiecărei opere îi este dedicat un capitol propriu, urmărindu-se ordinea în care operele au fost scrise (nu publicate).

Cel de-al doilea capitol este dedicat creației poetice de la începutul secolului XX (1903–1913), care este adunată în placheta *Pajere*, publicată abia în anul 1936, la scurt timp după moartea autorului. Poeziile sunt studiate din punctul de vedere al limbii, al versificației, precum și tematic, motivic. Sunt scoase în evidență calitatea și fenomenele caracteristice și pentru prozele ulterioare ale autorului: limbajul și stilul rafinat, ambiguitatea personajelor, concepția trecutului național plin de contradicții. Sunt căutate legături cu anumite curente poetice din epocă, cum au fost parnasianismul, simbolismul sau decadența. Se refuză clasarea fără rezervă în parnasianism și se subliniază originalitatea poeziilor. Autoarea tezei crede că opera poetică a lui Mateiu I. Caragiale nu este apreciată îndeajuns (cu excepția lui M. Muthu) și cel puțin unele dintre poezii merită o atenție mai mare, mai ales grupul de sonete-portrete ale unor strămoși spirituali ai autorului. Încă din acest debut în versuri, este evidentă tendința spre un caracter desavârșit, integral; poeziile sunt îmbinate și reprezintă un mic univers.

Capitolele următoare se ocupă cu operele prozaice: nuvela *Remember* (1924), romanul *Craii de Curtea-Veche* (1929) și romanul neterminat *Sub pecetea tainei* (postum, 1936). Toate aceste proze sunt urmărite din punct de vedere al limbii, stilistic, naratologic (aici autoarea pornește de la concepțiile lui F. K. Stanzel, G. Genette și S. Rimmon-Kenan), tematic, motivic și parțial comparatistic. Lucrarea de față caută – mai ales în cazul primei proze – legături cu modele literare, în special cu decadența și predecadența literară europeană, anumite teme și motive, bazele și schemele literaturii decadente, cum sunt tendințele pentru descrierea spațiului, atitudinea negativă față de natură sau realitate, și urmărește felul cum autorul lucrează cu aceste puncte de plecare. Accepțiunea tainei în *Remember* este originală și se deosebește de concepția lui Barbey d'Aurevilly ale cărui *Les Diaboliques* au constituit pentru *Remember* intertextul și

modelul cel mai important. Periferic sunt găsite și niște paralele în literatura cehă (care a avut în perioada aceasta de asemenea un caracter în majoritate receptiv) – în opera lui Jiří Karásek ze Lvovic, cel mai important prozator (dar și poet) decadent ceh.

Sistematic sunt urmărite trăsăturile și temele tipice ale creației lui Mateiu I. Caragiale, cum sunt estetica misterului, tema amintirilor, întrepătrunderea realității cu visul, nostalgia, ambiguitatea personajelor, atitudinea plină de contradicții față de România și trecutul național, concepția originală a aristocrației, crearea atmosferei nocturne și misterioase, etc. Lucrarea observă cum în prozele mateine se modifică naratorul la persoana întâi, cum se transformă rolul lui în narațiune și cum e apropiat de autor. Atenția e îndreptată și spre personajele care pot să fie considerate drept niște ipostaze, aspecte sau măști ale autorului.

Limbajul și stilul sunt aspectele care unesc toate operele autorului – poetice, precum și prozaice. Stilul rafinat și magic atinge apogeul în romanul *Craii de Curtea-Veche*, capodopera lui Mateiu I. Caragiale. Acest stil este în același timp elegant, expresiv, somptuos, plastic, colorat, bogat în nuanțe și perfect echilibrat. Lexicul e ales din diferite straturi ale limbii române; expresiile cele mai dure din argoul de mahala sunt puse în contrast cu expresiile livrești, poetice și fine. Aceste contraste provoacă niște efecte neașteptate. Frazele sunt largi, dezvoltate, melodice și totodată clare și logice. Cea mai importantă însușire a acestui stil este echilibrul dinamic. Și nu numai al stilului – echilibrul și o sinteză armonioasă ale unor elemente diferite și contrastive constituie aspectul fundamental al *Crailor* pe mai multe planuri. Romanul *Craii de Curtea-Veche* este o operă integrală, compactă, reprezentând un univers mic, dar complex.

În cazul romanului neterminat *Sub pecetea tainei* se pare că Mateiu I. Caragiale a ratat oarecum (dar a ratat elegant, cum propune M. Călinescu). Stilul e mai uniformizat, mai comun, iar concepția tainei aici nu aduce nimic nou. Autoarea e convinsă că proza aceasta e un fragment neterminat și abandonat, nu opera în forma sa terminată, cum a susținut N. Manolescu.

Cel mai mare rol în opera lui Mateiu I. Caragiale îl joacă stilul și esteticul. Ele unesc toate aspectele și ipostazele Eului și îi dau sens. Este „răscumpărarea estetică“ despre care vorbește M. Muthu. Esteticul este suprapus eticului și căutarea frumosului învinge timpul și moartea.

Résumé: Mateiu I. Caragiale a rumunská literární dekadence

Tato práce se zabývá především dílem Mateie I. Caragiala, jediného rumunského autora dekadentní prózy. Obsahuje i stručnou životopisnou kapitulu, protože určité biografické údaje jsou nezbytné pro pochopení autorova díla. Dále pojednává postupně o všech Caragialových literárních pracích, přičemž každé je věnována samostatná kapitola a řazeny jsou chronologicky podle doby, kdy byly napsány (nikoliv vydány). Sledovány jsou především jednotlicí prvky celého díla, stejně jako jeho postupný vývoj.

Druhá kapitola se zabývá autorovou poezií shrnutou do sbírky *Orlice* (Pajere) a zkoumá ji z versologického, jazykového i tematického hlediska. Hledá také spojitosti s dobovými básnickými směry, jako je parnasismus, symbolismus a dekadence, a vyvrací jednoznačné přiřazování této do značné míry originální a svébytné poezie k parnasismu.

Další kapitoly pojednávají postupně o Caragialových prozaických dílech: povídce *Remember*, vrcholnému románu *Králové ze Starého dvora* (Craii de Curtea-Veche) a románovému zlomku *Pod pečeti tajemství* (Sub pecetea tainei). Všechny prózy jsou sledovány z následujících hledisek: stylistického, naratologického (zde vycházím především z pojetí F. K. Stanzela, G. Genetta a S. Rimmon-Kenanové), tematického a částečně i komparatistického. Hledány jsou – zejména u první prózy – spojitosti s literárními vzory, především s evropskou dekadencí a predekadencí, typická názorová východiska, témata a schémata dekadentní literatury a zároveň i to, jak s nimi autor pracuje a dosahuje originálního způsobu vyjádření. Okrajově jsou nacházeny i paralely v české literatuře, v díle nejvýznamnějšího českého dekadentního prozaika Jiřího Karáska ze Lvovic.

Průběžně jsou sledovány typické rysy a témata autorovy tvorby: estetika tajemství, téma vzpomínek, prolínání snu a skutečnosti, nostalgie, rozporuplný vztah k vlasti a její historii, nejednoznačnost postav, zvláštní pojetí aristokratičnosti, atmosféra atd. V prózách je věnována pozornost proměnám vypravěče v 1. osobě a jeho role. Jednotlicím prvkem všech Caragialových básnických i prozaických děl je propracovaný a rafinovaný styl, dosahující svého naprostého vrcholu v románu *Králové ze Starého dvora*. Právě ve stylu a vykupitelské roli krásna je nalezeno hlavní poselství díla.

Summary:

Mateiu I. Caragiale and Romanian literary decadence

This statement deals especially with works by Mateie I. Caragiale, who is the only one Romanian author of decadence prose. It contains the brief biographical chapter, because the certain biographical details are necessary for understanding of author's work. Further it deals gradually with all Caragiale's literary pieces and each is devoted to the separate chapter and they are sorted chronology by the period, when they were written (not published). It is observed mainly the unifying elements of all work and the gradual evolution as well.

The second chapter is about author's poetry summarized to the collection *The eagles* (Pajere) and explores it from versological, language and thematic perspective. It also looks for the connections with the contemporary poetic lines as parnasism, symbolism, decadence and disproves the definite assignment this largely original and peculiar poetry to parnasism.

Other chapters deal gradually with Caragiale's prosaic works: the story *Remember*, the top novel *The kings from the old court* (Craii de Curtea-Veche) and novel fraction *Under the seal of secrecy* (Sub pecetea tainei). All proeses are observed from the following aspects: stylistic, narrative (here I obviously come out the conception F. K. Stanzel's, G. Genette's and S. Rimmon-Kenan's), thematic and partly comparistic. Particularly in the first prose the connection with literary patterns are searched especially with European decadence and predecadence, the typical basis of opinions, the topics and charts decadent literature withal how the author works with them and achieves the original way of expressing. Marginelly the parallels are found in the Czech literature, in the work by the most important Czech decadent writer Jiří Karásek ze Lvovic.

The typical features and the topics of author's work are continuously observed: the esthetics of secrets, the theme of memories, the interpenetration of dream and reality, nostalgia, the inconsistent relationship to the homeland and its history, the ambiguity of characters, the particular conception of the upper class, the atmosphere etc. The attention in proeses is devoted the changes of the narrator in the first person and his role. The unifying element of all Caragiale's poems and prosaic works is the elaborate

and refined style reaching its full top in the piece The kings from the old court. The main message of work is just found in the style and the redemptive role of beauty.

Seznam použité literatury

- BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence*. Brno : CDK, 2000. ISBN 80-85959-66-6.
- CĂLINESCU, Matei. *Mateiu I. Caragiale: recitiri*. Cluj-Napoca : Biblioteca Apostrof, 2003. ISBN 973-9279-64-3.
- CRAIA, Sultana. *Vis și reverie în literatura română*. București : Minerva, 1994. ISBN 973-21-0426-0.
- Dicționarul general al literaturii române. Vol. I. (E/K)*. București : Univers enciclopedic, 2004. ISBN 973-637-070-4.
- GÁLDI, Ladislau. *Introducere în istoria versului românesc*. București : Minerva, 1971.
- GLODEANU, Gheorghe. *Măștile lui Proteu : ipostaze și configurații ale romanului românesc*. București : Libra, 2005. ISBN 973-8327-93-8.
- IOVAN, Ion. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002. ISBN 973-8119-58-8.
- IOVAN, Ion. *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*. București : Curtea Veche Publishing, 2008. ISBN 978-973-669-564-3.
- LOVINESCU, Vasile. *Al patrulea hagialic. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche*. București : Cartea Românească, 1981.
- Mateiu Caragiale interpretat de...* București : Eminescu, 1985.
- MUTHU, Mircea. *Balcanismul literar românesc. I, Etapele istorice ale conceptului*. Cluj-Napoca : Dacia, 2002. ISBN 973-35-1559-0.
- PYNSSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Jinočany : H & H, 1996. ISBN 80-85787-40-7.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.
- SCARLAT, Mircea. *Istoria poeziei românești : vol. II*. București : Minerva, 1984.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988.
- VÂRGOLICI, Teodor. *Mateiu I. Caragiale*. București : Albatros, 1970.
- VÂRGOLICI, Teodor. Studiu introductiv. In: *Caragiale, M. I. Craii de Curtea-Veche*. București : Editura tineretului, 1968, s. 5–48.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977.

VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno : Host, 2006. ISBN 80-7294-181-X.

Příloha - výběrová bibliografie Mateie I. Caragiala

Primární literatura

(zahrnuje pouze knižní vydání)

Remember. București : Editura Cultura Națională, 1924.

Craii de Curtea-Veche. București : Editura Cartea Românească, 1929.

Pajere. București : Editura Cultura Națională, 1936.

Opere. București : Fundația pentru literatură și artă, 1936. (Kritické vydání; editor a autor předmluvy Perpessicius.)

Craii de Curtea-Veche. București : Editura Coresi, 1945. (Eds. D. Albulescu – N. Steihardt.)

Craii de Curtea-Veche. București : Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. (Editor a autor předmluvy M. Petroveanu. Pravděpodobně celé vydání bylo zničeno.)

Craii de Curtea-Veche. București : Editura pentru Literatură, 1965. (Editor a autor předmluvy Perpessicius. Obsahuje: *Pajere*, *Remember*, *Craii de Curtea-Veche*, *Sub pecetea tainei*.)

Craii de Curtea-Veche. București : Editura Tineretului, 1968. (Ed. Perpessicius; předmluva a poznámky T. Vârgolici. Obsahuje: *Pajere*, *Remember*, *Craii de Curtea-Veche*, *Sub pecetea tainei*.)

Craii de Curtea-Veche. București : Editura Eminescu, 1970.

Craii de Curtea-Veche. București : Editura Minerva, 1972. (Doslov a bibliografie M. Vaida. Znovu vydáno 1975.)

Craii de Curtea-Veche – I Crai della Vechia Corte - Remember. București : Editura Minerva, 1982. (Bilingvní edice; překlad do italštiny F. Potra.)

Pajere – Aigles Royaux. București : Editura Cartea Românească, 1983. (Bilingvní edice, překlad do francouzštiny R. Vulpescu.)

Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei. București : Editura Minerva, 1988. (Doslov a bibliografie C. Trandafir.)

Craii de Curtea-Veche. București : Paideia, 1991.

Craii de Curtea-Veche. Galați : Editura Porto Franco, 1994. (Předmluva V. Râpeanu.)

Craii de Curtea-Veche. București: Prietenii Cărții, 1994. (Znovu 1998.)

- Opere*. București : Editura Fundației Culturale Române, 1994. (Editor, autor předmluvy a poznámek B. Cioculescu. 2. vyd. Editura Național, 2001.)
- Sub pecetea tainei*. Cluj : Editura Echinox, 1994. (Editor M. Papahagi; předmluva N. Manolescu; doslov I. Vartic; obsahuje pokračování díla od R. Albaly a E. Bălana.)
- Craii de Curtea-Veche*. București: Garamond, 1996. (Předmluva V. Râpeanu.)
- Craii de Curtea-Veche*. Iași : Institutul European pentru Cooperare Cultural-Științifică, 1998. (Editorka L. Boldea.)
- Sub pecetea tainei*. București : Editura Albatros, 1999. (Text doplněný a dokončený A. Georgem.)
- Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Eminescu, 2001.
- Opere*. București : Editura Academiei Române, 2001. (Editor, autor úvodní studie, poznámek, variant, komentářů a bibliografie B. Cioculescu; předmluva E. Simion.)
- Craii de Curtea-Veche*. București : Cartex 2000, 2003. (Znovu vydáno 2005.)
- Remember. Craii de Curtea-Veche. Remember. Die Vier vom Alten Hof*. București : România Press, 2003. (Bilingvní edice; editor M. Albastru; přeložila T. Constantidines.)
- Craii de Curtea-Veche*. București : Editura 100+1 Gramar, 2004. (Ed. T. Vârgolici.)
- Craii de Curtea-Veche*. București : Editura Minerva, 2006. (Předmluva M. Mincu.)
- Craii de Curtea-Veche*. București : Nemira, 2008. (Ed., úvodní studie, doslov a poznámky B. Cioculescu.)

Pozn.: V současné době každý rok vychází jedno i více vydání *Craii de Curtea-Veche*, popř. celého Caragialova díla, obvykle v edicích určených školákům a studentům.

Sekundární literatura

(pouze knižní monografie)

VÂRGOLICI, Teodor. *Mateiu I. Caragiale*. București : Albatros, 1970.

COTRUȘ, Ovidiu. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*. București : Minerva, 1978.

OPREA, Alexandru. *Mateiu I. Caragiale – un personaj ; dosar al existenței*. București : Muzeul Literaturii Române, 1979.

GEORGE, Alexandru. *Mateiu I. Caragiale*. București : Minerva, 1981.

LOVINESCU, Vasile. *Al patrulea hagiatic. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche*. București : Cartea Românească, 1981.

Mateiu Caragiale interpretat de... București : Eminescu, 1985.

GORCEA, Petru Mihai. *Mateiu I. Caragiale*. București : Casa Editorială Cuget, Simțire și Credință, 1995.

DERȘIDAN, Ioan. *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul și liturgicul operei*. București : Minerva, 1997.

BOLDEA, Iulian. *Fața și reversul textului (I. L. Caragiale și Mateiu I. Caragiale)*. Târgu Mureș : Ardealul, 1998.

IOVAN, Ion. *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*. București : Compania, 2002.

VARTIC, Ion. *Clanul Caragiale*. Cluj-Napoca : Biblioteca Apostrof, 2002.

CĂLINESCU, Matei. *Mateiu I. Caragiale: recitiri*. Cluj-Napoca : Biblioteca Apostrof, 2003.

GLODEANU, Gheorghe. *Poetica misterului în opera lui Mateiu Caragiale*. Cluj-Napoca : Dacia, 2003.