

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta

*Katedra české literatury*

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Dálněvýchodní motivy u vybraných autorů přelomu 19. a 20. století**

*Far East Motifs in the Works of Selected Authors at the Turn of the 19th and 20th  
Century*

Jana Světlíková

Vedoucí práce: PhDr. Věra Brožová, Ph.D.  
Studijní program: Učitelství pro střední školy  
Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy český jazyk – hudební výchova

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Dálněvýchodní motivy u vybraných autorů přelomu 19. a 20. století* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 12. 7. 2017

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování PhDr. Věře Brožové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce.

.....

podpis

## **ABSTRAKT:**

Diplomová práce *Dálněvýchodní motivy u vybraných autorů přelomu 19. a 20. století* se zabývá texty Julia Zeyera, Jiřího Karáska ze Lvovic a Josefa (Joe) Hlouchy. K textům přistupuje prostřednictvím analýzy návratných motivů a témat ve snaze postihnout rozdílné obrazy Dálného východu, k nimž jednotliví spisovatelé směřují, a objasnit příčiny jejich zaujetí tímto prostředím. Některé motivicko-tematické komplexy jsou klíčové v pracích všech tří autorů: *láska, krása a umění* a *sen / pohádka*.

*Duchovnost* je specifická pro tvorbu Julia Zeyera – jeho „obnovené obrazy“ vedou k úvaze o univerzálních hodnotách, které povznášejí člověka bez ohledu na to, na jakém místě a ve které historické epoše žije.

Jiří Karásek ze Lvovic volí dálněvýchodní prostředí, aby unikl nevzrušující každodenní realitě. Drama *Sen o říši krásy* má být symbolem odrážejícím v sobě nitro samotného autora – příznačné jsou pak pro Karáska motivy *tajemství* a *individuality*.

Hloucha vytváří obraz Dálného východu na základě skutečných reálií. V jeho textech estetickou funkci často převyšuje funkce poznávací. Dominantním motivicko-tematickým komplexem je pro Hlouchu *evropanství*: jako jediný ze tří sledovaných autorů nabízí konfrontaci asijského prostředí s evropským. V prózách využívá postupy pokleslé literatury – zamilovaného románu –, jež mohly mít svůj podíl na mimořádné oblibě děl u soudobých čtenářek.

## **KLÍČOVÁ SLOVA:**

Julius Zeyer; Jiří Karásek ze Lvovic; Josef (Joe) Hloucha; příznačné motivy; obraz Dálného východu

## **ABSTRACT:**

This dissertation *Far East Motifs in the Works of Selected Authors at the Turn of the 19th and 20th Century* deals with works written by Julius Zeyer, Jiří Karásek ze Lvovic and Josef (Joe) Hloucha. The thesis analyses selected works from the viewpoint of typical motifs and themes. It pursues to depict different authorial images of Far East and to find out why are these authors so fascinated by this region. Some motifs are characteristic for all the authors: *love; art and beauty; fairy tale and dream*.

*Spirituality* is characteristic for Julius Zeyer – his “renewed pictures” direct the reader to think about the values that are worth searching – regardless where or when we live.

Jiří Karásek ze Lvovic uses Far East surrounding to run away from monotonous reality. In his play *Dream of the Empire of Beauty* he wants to create a symbol depicting his own soul. His typical motifs are *secret* and *individuality*.

Hloucha’s Far East image is based on real facts. Cognitive function is many times more significant than aesthetic. His typical motif is *Europeanism*. Among others he is the only one who confronts the Asian surrounding with the European. In his works he often uses the techniques of lowbrow literature – especially love novel – that possibly caused his enormous popularity among female readers of his time.

## **KEYWORDS:**

Julius Zeyer; Jiří Karásek ze Lvovic; Josef (Joe) Hloucha; typical motifs; Far East image

## Obsah

<b>Úvodem</b> .....	8
<b>1. Dálný východ Julia Zeyera</b> .....	11
1.1 Výběr textů s dálnévýchodními motivy a jejich žánrová charakteristika.....	13
1.2 Návrtné motivy a témata v dálnévýchodních textech Julia Zeyera .....	15
1.2.1 KRÁSA A UMĚNÍ.....	15
1.2.2 ŽENSTVÍ A OBĚŤ.....	23
1.2.3 PŘÍRODA.....	26
1.2.4 DUCHOVNOST .....	29
1.2.5 SEN A SNIVOST .....	39
1.2.6 POHÁDKA.....	42
1.3 Obraz Dálného východu v prózách Julia Zeyera.....	46
<b>2. Dálný východ Jiřího Karáska ze Lvovic</b> .....	51
2.1 Vztah k Juliu Zeyerovi .....	51
2.2 Dálnévýchodní texty Jiřího Karáska ze Lvovic .....	53
2.3 Japonerie, interpretace básně .....	54
2.4 Návrtné motivy a témata ve <i>Snu o říši krásy</i> .....	55
2.4.1 KRÁSA A BOLEST .....	55
2.4.2 LÁSKA A PŘÁTELSTVÍ .....	60
2.4.3 TAJEMSTVÍ.....	63
2.4.4 INDIVIDUALITA a VZPOURA.....	66
2.5 <i>Karáskův autoportrét</i> .....	70
<b>3. Dálný východ Joe Hlouchy</b> .....	73
3.1 <i>Joe Hloucha: spisovatel</i> .....	75
3.2 Návrtné motivy a témata v dálnévýchodních textech Joe Hlouchy .....	77
3.2.1 EVROPANSTVÍ.....	78
3.2.2 UMĚNÍ A KULTURA.....	80
3.2.3 PŘÍRODA.....	83
3.2.4 POHÁDKA A SEN .....	84
3.2.5 ŽENSTVÍ.....	86
3.2.6 LÁSKA A SMRT .....	88
3.3 <i>Hlouchova japonská váza</i> .....	93

<b>Závěrem</b> .....	95
Seznam použitých zdrojů – primární literatura.....	100
Sekundární literatura.....	101
<i>Periodika:</i> .....	105
<i>Internetové zdroje:</i> .....	105

## Úvodem

*„Opera s dějem odehrávajícím se v Japonsku, japonské obyčeje, japonské kostýmy i květy na scéně – to vše přišlo v době všeobecného zájmu o tento expansivní národ východu a vyvolalo zájem o operu samu. A pak: věrně milující, opuštěná Japonka a roztomilé její dítě – kdo nad těmi by nezaplakal. V těch scénách, kde produkuje se Butterfly se svým synáčkem a kde v přítomnosti dítěte se vraždí, v těch scénách nevkusných a trapných spočívá, myslím, celé tajemství úspěchu Pucciniho opery.“* (Národní listy 31. 7. 1910, s. 2)

Hudební recenzent Národních listů je rozhořčen. Pucciniho opera *Madame Butterfly* se v městském divadle na Královských Vinohradech dočkala již čtyřiačtyřicáté reprízy. Butterfly sklízí potlesk širokého publika, přestože se (jak píše recenzent) svými pochybnými hudebními kvalitami ani libretem nemůže rovnat skladatelově Bohémě či Tosce. V čem spočívá příčina úspěchu? Podle recenzenta především v její sentimentalitě a **dobové adoraci všeho japonského!**

Fascinace Dálným východem, zejména Japonskem a Čínou, poznamenala v menší či větší míře všechny oblasti evropského, a tedy i českého umění. Již v polovině 17. století zasáhla Evropu móda čínského a japonského porcelánu (Honcoopová 1998: 229), v 18. století potom obliba chinoiserií vrcholí (Burianová et al. 2016: 65). Je pozoruhodné, že vlna čínské módy patrně souvisí i s osvícenským myšlenkovým proudem, který se v Evropě té doby rozvíjel: *„Zejména díky důrazu na rozum, vzdělání a správnou vládu, o nichž čínští filozofové psali, byla Čína považována za zemi ideálního společenského řádu.“* (ibid.) V Evropě se začal vyrábět pravý porcelán a porcelánové servisy se pak staly neodmyslitelnou součástí dámských salonů (ibid.: 66). Obraz Číny v evropském umění částečně vycházel z reálných informací, částečně byl však dílem účelové fantazie: *„Smyslená realita chinoiserie též umožňovala vizuálně vyjádřit složité společenské myšlenky, byť v zábavné a nekonfliktní formě. Například malby ve stylu chinoiserie zobrazující galantní scény vyjadřovaly dobový evropský ideál vztahů mezi muži a ženami.“* (ibid.)

V 19. století však došlo vlivem pronikání evropských mocností do Asie k odhalení skutečné tváře Číny – Evropané nevzkročili do ideálního státu, nýbrž do



země „úpadku, špíny a nemoci“. (ibid.) Obliba chinoiserií tak v 19. století ztratila na své intenzitě.

Fascinaci Čínou v tomto období vystřídala fascinace Japonskem, tajemnou zemí, která dosud zůstávala očím Evropanů skryta, jež se však díky reformě Meidži (od r. 1868) vymanila z dosavadní izolace a otevřela západní civilizaci. Dokonce již v roce 1867 se na *Světové výstavě v Paříži* kulturní veřejnost – francouzští impresionisté především – nechala okouzlit japonskými dřevořezy (Honcoopová 1998: 229; Kraemerová, Šejbl 2007: 9).

V Čechách se obliba japonerií začala projevovat v osmdesátých letech 19. století (Honcoopová 1998: 229). Z roku 1884 rovněž pochází první literární japonerie, román *Gompači a Komurasaki* Julia Zeyera. V roce 1902 se pak v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu konala první česká výstava japonských dřevořezů ze sbírky Emila Orlika (Musil, Filip edd: 2000: 367).

Na cestu do Japonska se na přelomu 19. a 20. století vydala řada českých cestovatelů: Josef Kořenský, Enrique Stanko Vráz, Jan Havlasa, Karel Jan Hora, Jan Letzel, Joe Hloucha a další. (Kraemerová, Šejbl 2007: 9)<sup>1</sup>

Významný vliv měly dálněvýchodní inspirace na české malířství – je jimi poznamenána tvorba malířů Zdenky Braunerové, Luďka Marolda, Arnošta Hofbauera, Vojtěcha Preissiga aj. (ibid.) Japonismu v českém – zejména výtvarném – umění se v obdivuhodném rozsahu věnuje M. Hánová v publikaci *Japonismus v českém umění* (2014).

Záběr naší práce je daleko skromnější. Zaměříme se na dálněvýchodní motivy v tvorbě tří soudobých představitelů české literatury: Julia Zeyera (1841–1901), Jiřího Karáska ze Lvovic (1871–1951) a Joe (Josefa) Hlouchy (1881–1957). Julius Zeyer je v práci představitelem starší lumírovské generace – i když svým duchovním zaměřením konvenuje některým mladším modernistům. Karásek zastupuje jeden z proudů moderny, jinak však její obecný subjektivismus. Hloucha je zástupcem racionálnějšího uchopení a uměleckého zpracování v duchu obecných evropských konvencí a předjímá očekávání širšího publika. Pokládáme si tyto základní otázky:

---

<sup>1</sup> Jedním ze způsobů jak lépe poznat dálněvýchodní kulturu bylo uzavření krátkodobého smluvního manželství s japonskou dívkou. Tímto trendem se nechal ovlivnit i Joe Hloucha (viz *Dálný východ Joe Hlouchy*). Cestovatel Karel Jan Hora však žil se svou japonskou ženou ve skutečném manželském svazku, ze kterého vzešlo i potomstvo (srov. Winkelhöferová 2009: 115).

- **K jakému obrazu Dálného východu autoři ve svých textech směřují?**
- **Čím se tyto autorské obrazy Dálného východu liší a co mají společného?**
- **Jaké jsou příčiny využití dálnévýchodních motivů jednotlivými autory, tj. kterých uměleckých cílů pomáhají tyto motivy spisovateli dosahovat?**

Jelikož se tato práce nechce zabývat dálnévýchodní tvorbou jediného autora, ale komparací tří různých autorských přístupů, usilujeme při práci s texty o vytyčení takové interpretační kategorie, která nám pomůže různé tvůrčí individuality co nejvíce poodhalit. Domníváme se, že velký potenciál spočívá v analýze návratných motivů a témat: příznačný bude už výběr motivicko-tematických okruhů pro každého autora – budou zde patrně jisté průniky, ale předpokládáme, že každý autor bude mít i nějaký svůj specifický okruh, případně stejný motivicko-tematický okruh zpracuje trochu jiným způsobem.

Motiv a téma jsou zároveň kategorie, které jsou definovány velmi široce. Již dříve<sup>2</sup> jsme se vztahovali k teoretickému přístupu Daniely Hodrové, jak jej uvádí v publikaci *Na okraji chaosu* (Hodrová a kol. 2001). Připomeňme zde alespoň tu skutečnost, že kromě motivů *jednoduchých* vymezuje Hodrová i tzv. motivy *složené*, mezi něž řadí i postavy, prostor, čas,... (více viz Hodrová 2001: 730). Budeme-li se tedy zamýšlet nad návratnými motivy, můžeme se v případě potřeby vyjádřit i k dalším významným naratologickým kategoriím.

V práci sledujeme postupně texty Julia Zeyera, Jiřího Karáska ze Lvovic a Joe Hlouchy. Na úvod kapitol představujeme mimoliterární zájmy autorů (zejména sběratelská a cestovatelská činnost) o dálnévýchodní prostředí. Dále následují analýzy vybraných motivicko-tematických okruhů. Kapitoly potom uzavírá oddíl věnovaný obrazu Dálného východu v textech daného autora.

---

<sup>2</sup> V bakalářské práci *Povídky Marka Šindelky* (Světlíková 2015: 53n.).

## 1. Dálný východ Julia Zeyera

*„Byl jsem si především pro čaj v světoznámém závodě ‚Printemps‘ – a viděl jsem tam věci čínské a žaponské, až mi oči přecházely. Pomyslete, já, který se zapřísahal, že už si nikdy žádný luxus nedopřeju, neodolal jsem, koupil jsem si vyšívání čínské, staré, na černém hedbáví zlatem provedené, až poeticky krásné a originelní – a to za báječně lacinou sumu 14 franků.“ (Zeyer, Jiroušková ed. a Pecha ed. 2007: 42).*

Julius Zeyer procestoval celou řadu evropských zemí – Francii, Itálii, Rusko, Španělsko, Německo, Švýcarsko, Skandinávii,<sup>3</sup> a dokonce i Tunis (Křišťanová 2009: 98n.). Země Dálného východu, Japonsko a Čínu, se mu však osobně poznat nepodařilo. Přesto zaujímají díla s dálnévýchodními motivy velkou část Zeyerovy tvorby (srov. Poucha 1958: 538n.).

Absenci bezprostřední zkušenosti si Zeyer vynahrazoval svědomitým samostudiem. Důležitou událostí bylo pro něho z tohoto hlediska seznámení s Vojtou Náprstkem, k němuž došlo, jak uvádí Voborník (1936: 121), zásluhou Josefa Václava Sládka v roce 1877. Mezi Zeyerem a manželou Náprstkovými se vytvořilo přátelské pouto, jež potvrzuje i skutečnost, že při příležitosti nedožitých Náprstkových sedmdesátin oslovila Josefa Náprstková právě Zeyera k pronesení přednášky, která měla připomenout osobnost jejího muže (Zeyer 1896).

Zeyer v tomto textu popisuje okolnosti svého sblížení s Náprstkem takto: *„Nebyl Náprstek z těch, kteří hladkými slovy hned každého vítají a mu náruč otvírají. První naše setkání bylo pouze vlídné, vřelost dostavila se později, a čím déle jsem jej znal, čím více jiných lidí jsem poznal, tím hlouběji poznával jsem jeho cenu, tím více jsem jej miloval, a tím dražším útlukem stával se mi jeho dům ve chvílích skleslosti na duchu a zármutku. Když jsem se z Prahy vystěhoval a jen na návštěvy z venkova sem dojížděl, těšival jsem se vždy už několik stanic na okamžik, kdy vejdu k ‚Halánkům‘<sup>4</sup> a kdy uslyším ten milý, srdečný, lahodný hlas objímajícího mě Náprstka, volajícího vždy vroucím tónem: ‚Nu, buďte nám vítán, kamaráde!‘“ (Zeyer 1896: 20) Přátelství nestála v cestě*

---

<sup>3</sup> Společně s J. V. Sládkem.

<sup>4</sup> Na Betlémském náměstí v Praze.

ani skutečnost, že Náprstek byl na rozdíl od Zeyera založení spíše praktického a význam umění či náboženství patřičně nedoceňoval (srov. Zeyer 1896: 17n.).

O velmi blízkém vztahu vypovídá také rozsáhlá korespondence mezi Zeyerem a manžely Náprstkovými, především pak paní Náprstkovou, neboť básníkovi bylo známo, že „*p. N. mnoho nekoresponduje*“ (Zeyer, Jiroušková ed. a Pecha ed. 2007: 44). V dopisech se Zeyer paní Náprstkové často svěřuje s osobními problémy a názory (kritické úvahy o české zemi a o Praze; obavy, že bude kulturní veřejností zapomenut; pocit blížícího se konce života; otázky víry; vyjádření podpory po Vojtově smrti).

Pro naši práci je však nejdůležitější, že tyto dopisy vypovídají i o spisovatelově vášnivém sběratelském úsilí, díky kterému významným způsobem pomohl obohatit sbírky Náprstkova muzea. Seznam předmětů, které byly pro muzeum získány zásluhou Julia Zeyera a mezi nimiž je i řada artefaktů původem z Číny nebo Japonska, obsahuje úctyhodných 1 055 položek (Jiroušková ed. a Pecha ed. 2008: 7).

Když cizokrajný předmět Zeyera obzvláště „*uchvátil*“, nehleděl na jeho cenu a chtěl nechtěl musel o možnosti nákupu manželce Náprstkovy informovat: „*Byl jsem včera též v ‚Bon Marché‘ a viděl bronzy žaponské. Jeden je tam předmět uchvacující a prosil jsem je, aby mi ho asi 6 dní reservovali, že budu do Prahy psát někomu, kdo by ho snad koupil. Je to ‚brûle-parfum‘, nemáme na to slovo, jakási kaditelnice, nádoba na spalování voňavek. Je 1 met. 20 c. vysoký, tedy jako stůl nebo více, ciselovaný, artistický, překrásný, figurálně ukončený, předmět musejní – ale stojí 475 franků. Je to těžké rozhodnout se pro věc tak drahou a nevidět ji dříve, a nečekám, že to koupíte, ale myslil jsem si, že by to stálo přece za poptávku.*“ (Zeyer, Jiroušková ed. a Pecha ed. 2007: 47)

Díky rodinnému dědictví a podpoře známých<sup>5</sup> netrpěl Zeyer nikdy závažnou finanční nouzí, zároveň se však nedá říci, že by měl peněz nadbytek. Tím spíše, že si básník nedokázal odepřít určité nadstandardní potřeby: kromě častého cestování a nákupu knih či uměleckých předmětů Křišťanová (2009: 94) uvádí také zálibu v pěkném oblékání, a tedy i častém nakupování nových šatů – „*jeho zjev byl jakousi předzvěstí dandyho*“.

Již jsme připomněli velmi podrobné studium, které bylo vždy podkladem Zeyerových děl s dálněvýchodní (i jinou exotickou) tematikou. O tomto studiu, tedy

---

<sup>5</sup>Např. Josefa Václava Sládka, který se zasloužil o otištění řady Zeyerových děl v Lumíru, či mecenáše Josefa Hlávky.

zejména o pramenech, s nimiž Zeyer pravděpodobně pracoval, nás podrobně seznamuje studie Pavla Pouchy (1958). Poucha zde uvádí i delší překlady původně cizojazyčných předloh. V práci provádí také klasifikaci orientálních motivů v Zeyerově tvorbě podle místa původu, a japonské motivy jsou zde dokonce vyhodnoceny jako nejčtetnější – přestože jsou často obsaženy v dílech spíše menšího rozsahu a významu (srov. Poucha 1958: 539).

Zeyerovo studium bylo natolik důkladné, že „četl i poznámky v knihách studovaných a z nich mnohdy vyčerpával zajímavý motiv“ (ibid.: 537). Zeyer si tedy vysloužil i uznání některých orientalistů – Poucha (1958: 537n.) cituje obdivná věnování, která ve dvou svých dílech adresuje básníku orientalista Rudolf Dvořák. S orientalisty se Zeyer cíleně seznamoval i na svých zahraničních cestách. V dopise paní Náprstkové z 2. června 1889 (Zeyer, Jiroušková ed. a Pecha ed. 2007: 50) informuje adresátku o tom, že se seznámil s americkým učencem Edwardem Morsem, který je autorem knihy *Japanese Homes and their surroundings*, již pisatel zejména panu Náprstkovi vřele doporučuje.

### **1.1 Výběr textů s dálnévýchodními motivy a jejich žánrová charakteristika**

Ze Zeyerových textů vybíráme prózy z japonského a čínského prostředí. Do japonských končin je zasazen „žaponský“ román *Gompači a Komurasaki*, „žaponská rhapsodie“ *Píseň za vlahé noci* a většina příběhů z prozaického cyklu *Večer u Idalie*.

Čínského prostředí se dotýká „čínská legenda“ *Zrada v domě Han*, „podivná povídka“ *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* a některé z příběhů *Večera u Idalie*.

Většina sledovaných textů byla poprvé otištěna v osmdesátých letech devatenáctého století,<sup>6</sup> pouze *Večer u Idalie* byl zařazen do souboru *Stratonika a jiné*

---

<sup>6</sup> MichalFránek (2009: 39n.) připomíná, že v tomto desetiletí se Zeyer pokoušel pronikat především na divadelní scénu a kulturní veřejnosti se výrazněji představil také jako básník. Zejména neuspokojivé přijetí dramatických děl přispělo ke známé Zeyerově duševní krizi, která roku 1887 vyústila až v autorovo stěhování z hlavního města do jihočeských Vodňan. Čtenářské a divácké nepochopení nevedlo v Zeyerově případě ke změně poetiky, tedy ke snaze se publiku přizpůsobit a zalíbit, ale naopak k vyhranění a otevřené prezentaci uměleckých názorů; zároveň též k opakovanému vyjadřování lhostejnosti k té části publika, jež autorovy estetické cíle nedokázala pochopit. Přestože tedy Zeyer velmi trpěl pocitem cizince v české literatuře, sám se dobrovolně rozhodl toto cizinceví ještě více vystupňovat. Únik, který je charakteristickým rysem celé Zeyerovy tvorby, je tedy pro osmdesátá léta obzvláště výrazným rysem, neboť se, jak jsme výše připomněli, v tomto období výrazně

povídky z roku 1892. Poucha (1958) však na základě výpůjček z knihovny Náprstkova muzea dokládá, že prameny, které se staly inspirací některých příběhů *Večera u Idalie*, začal Zeyer shromažďovat právě již v předcházejícím desetiletí (srov. Poucha 1958: 597). Prózy *O velikém bolu boha Izanagi* a *Historie o mrtvém oslu* byly samostatně uveřejněny ještě před vydáním celého souboru – prvně zmíněná roku 1885 v Pokroku, druhá roku 1891 v Lumíru.

V práci se zaměříme zejména na ty dálněvýchodní Zeyerovy texty, které mají charakter prózy, stranou tedy necháváme poezii a dramata.<sup>7</sup>

Vybrané texty jsou většinou velmi složité po stránce kompoziční. Zeyer s oblibou využívá rámcové vyprávění, do něhož vkládá stěžejní příběh, v němž však nezřídka vytváří další „rámce“, do nichž implantuje další drobnější příběhy. Rámcové vyprávění někdy informuje o nález „historie“ ve starých knihách (*Blaho v zahradě kvetoucích broskví*) nebo uvádí na scénu postavu, která je obeznámena s tradičními místními pověstmi či mýty (*Zrada v domě Han, Píseň za vlahé noci*), někdy se příběhy dokonce pouze zdají (*Večer u Idalie* i samotná dílčí próza tohoto cyklu *Sen životem*).

*Večer u Idalie* je kompozičně nejsložitějším prozaickým celkem, neboť expoziční vyprávění zde rámuje hned několik samostatných příběhů, které navíc samy mohou obsahovat další vložené příběhy (viz již zmíněný *Sen životem*).

Texty se často vzpírají jednoznačnému žánrovému vymezení: budeme patrně souhlasit se zařazením rozsáhlejší prózy *Gompači a Komurasaki* k žánru románu; ostatní patrně klasifikujeme jako povídky, avšak je důležité si uvědomit, že do všech sledovaných Zeyerových próz pronikají v menší či větší míře také motivy jiných žánrů, zejména těch, které jsou spojeny s lidovou slovesností – pohádky (především!) a pověsti. Ve *Večeru u Idalie* autor v nadpisech často nějaký konkrétní žánr uvede, avšak hranice slibovaného žánru jsou v následujícím textu překračovány – například *Pověst o Pavouku hor* není pouhou pověstí, ale částečně také hororem (srov. Macháčková 2011: 81).

---

dotkl i autorova osobního života. Pro nás je pak významné, že autor neuniká pouze do období středověku, ale v neposlední řadě také do exotických světů.

<sup>7</sup> Z těch připomeňme alespoň Zeyerovu dramatickou báseň *Srdce Pikangovo*, jež byla roku 1884 zařazena do souboru *Poesie*, dále pak komedii z japonského prostředí *Lásky div* z roku 1888 a dvouaktové čínské drama *Bratři* z roku 1882.

## **1.2 Návrtné motivy a témata v dálněvýchodních textech Julia Zeyera**

Pro práci s texty Julia Zeyera vybíráme následující okruhy: krása a umění; ženství a oběť; příroda; duchovnost; sen a snivost; pohádka. Analýza jednotlivých motivicko-tematických komplexů vyústí v úvahu o obrazu Dálného východu v textech Julia Zeyera a o důvodech jeho fascinace tímto prostředím.

### **1.2.1 KRÁSA A UMĚNÍ**

*„Žaponsko, jež mi na mysli tanulo, nebylo tak docela ono, jež jsem poznal hltaje všechny ty zajímavé knihy, které mi vzácná bibliotéka pana Vojty Náprstka a ještě vzácnější jeho ochota poskytovala, ne, bylo to Žaponsko jiné, totiž ono snivé a nyjící, jak se mi zjevilo z několika veršův a z několika kapitol románů, Žaponsko podivné a fantastické, které k nám tak živě a barvitě mluví z crepónů, z vyšívaných gázův a atlasů zástěn a clon, vějířů, z laků malovaných zlatem, z vás a mis zhotovených z jemného smaltu, slovem Žaponsko poetických fialových a růžových horizontů, půvabných květů, graciózních ptáků, Žaponsko konečně poetického jména – Nipponari, vycházejícího slunce velebná říš!“ (Zeyer 1926: 4n.)*

Takovou iluzi Japonska si autor klade za cíl v předmluvě ke svému „žaponskému“ románu *Gompači a Komurasaki*. Z uvedeného úryvku vysvětluje, že Zeyerovým záměrem není podat vědecky přesný popis cizokrajné země a jejích zvyků, ale především zprostředkovat uchvácení, které se zmocňuje básníka samotného, když o Japonsku čte nebo si prohlíží odtud pocházející umělecké artefakty.

Autor tedy klade mimořádný důraz na estetické působení textu, přičemž do popředí vystupuje zejména stránka vizuální. Vžitý termín „obnovený obraz“ se pak v této souvislosti ukazuje být velmi přesným, neboť vybrané pasáže v promluvách Zeyerových vypravěčů jako by skutečně popisovaly výtvarné dílo. Při prvním pohledu na obraz se vypravěč-divák ještě nedokáže zcela orientovat – vidí jen rozmazané barvy a matně rozeznává zobrazené prostředí –, teprve později začne společně se

čtenářem poznávat postavy, které jsou však na počátku také záhadou a odhalují se teprve postupně:

*„Posvátné město Kioto spí ve svitu plné a bílé luny. Třpytný jas lije se na nesmírné zahrady, z jejichžto klína staroslavné sídlo mikadovo vysoce ční. Houšť nebetyčných cypřišů a cedrů, v temné i průhledné záplavě světla, vrhá ohromné, těžké stíny, které se ku stěnám paláce plouží a jej více než napolo do šera halí (...) Pojednou zachvěje se v domě hluboký zvuk bronzové gongy, malované dvěře pod třpytícím se obrazem ptáka foó se rozlínou a z otvoru lije se záře nescíslných světel do stříbrného přívitu noci, lesk bohatých látek a drahých kamenů zasvítí pestře,<sup>8</sup> a průvod valí se z vrat zejících jako ústa vzácné vásy.“ (Zeyer [1896]: 35n.)*

Od panoramatického pohledu a mlhavě barevného popisu se tedy postupně dostáváme k těm nejpodrobnějším detailům. Velmi pozoruhodná je vysoká frekvence slov označujících třpytící se skutečnosti – v uvedeném úryvku jsou podtrženy. Divák tedy musí postupně zaostřovat a zároveň jej celek obrazu – uměleckého díla – neustále oslňuje, až oslepuje. Všimněme si však, že množství světla je v ukázce vyvažováno snad srovnatelným množstvím šera. Jednou z uměleckých technik, kterou básník ve svých popisech používá, tedy spíše napodobuje, je technika malířského šerosvitu (srov. Wenzel 2014: 28).

Třpyt a lesk dodávají tomuto obrazu také zmínky o drahých kovech (zlato či zlatá barva, stříbro či stříbrná barva), látkách, drahokamech, perlách, zkrátka o luxusním zboží, které bylo z dálnévýchodních zemí zejména dováženo. Hojné odkazy k těmto artefaktům se podílejí na secesní dekorativnosti stylu, zároveň však prokazují Zeyerovi nenahraditelnou službu při budování lokálního koloritu.

Schacherl (2013: 68) uvádí, že vzácné kovy a nerosty jsou obecně charakteristickou složkou Zeyerových přirovnání, nejsou tedy pouze výsadou textů z dálnévýchodního prostředí. Ve sledovaných textech se však tyto odkazy objevují v obzvlášť velké míře, přidávají se k nim navíc i odkazy k dalším („neluxusním“) vývozním artefaktům, především ze sféry užitého umění (vázy, mísy, nábytek apod.).

---

<sup>8</sup> Podtrženo J. S.



Bez čtených odkazů tohoto typu se ve sledovaných textech neobejde žádný popis prostředí, často ani popis postavy – viz ukázky:

*„Síň, do které vešli, byla nízká a prostá, avšak dosti vlídná. Po zemi byly čisté bílé rohožky rozestřeny, zástěny z hrubého plátna byly modrými a žlutými pivoňkami pomalovány, stojan pěkně vyřezávaný a nízký stolec z černého laku stály uprostřed pokoje. V koutě u dveří byla hlíněná vása, plná čerstvé vody a s dlouhou větví kvetoucí třešně.“ (Zeyer 1926: 17)*

*„(...) a všickni sedali na tenké bílé rohožky palmové, za nízké stolky z purpurového laku, ozdobené zlatými draky. Přinesli jim čaj v číškách z průhledného porcelánu, byl promíchán slívovým květem, a voněl jako mandle.“ (Zeyer 1926: 38)*

*„Byla oděna v látku stříbrnou, ozdobenou perlami, účes její složitý, propletený péry a květinami držán byl množstvím dlouhých jehlic, končících bleděmodrými drahokamy, a při každém pohnutí hlavy chvěly se a klátily sebou jako kvítí, zaduje-li vítr. V ruce držela dlouhé umělé větve kvetoucích třešní, a při tanci jimi mávala vděkuplně nad hlavou.“ (Zeyer 1926: 38)*

Popisy míst i postav se tak v Zeyerových textech stávají do značné míry stereotypními, neboť k vyvolání požadovaného účinku autor používá odkazy ke stále stejným předmětům.

V uvedeném úryvku si povšimneme také zmínek o tradiční japonské rostlině, sakuře. Květinové motivy mají v dálnovýchodních textech rovněž velmi významné postavení a také, zdá se nám, výrazným způsobem přispívají k uměleckému působení textů. Proto o nich pojednáváme i na tomto místě, přestože přírodním motivům věnujeme samostatný oddíl.

Zeyer využívá zejména odkazů ke květinám, které jsou pro dané prostředí typické – kromě japonské sakury třeba také k čínské pivoňce: *„Na jedné z těch galerií, která se ‚pavlanem opojících vůní‘ nazývala, stál nyní Kutaju a obzíral okolí domu a krajinu obdivujícím okem. Zázračně krásné pivoňky pěti vzácných druhů tvořily háj pod jeho nohama a nejbližší tepaly o stříbrné zábradlí pavlanu zvukem vzdušných polibků plnými, velikými svými růžemi. Bledě žlutě kvetla tu jedna, kterou nazývají ‚jantarovým*

*domem', graciósně houpala ona, která se jmenuje ‚zeleným motýlem‘, svůj světle smaragdový květ na dlouhé lodyze (...)*“ (Zeyer [1896]: 60)<sup>9</sup>

Květinové motivy se často vyskytují i opakovaně, a to na obzvlášť viditelných místech v textu, jako kdyby chtěly být vnímány jako symboly: Čaokiu v próze *Zrada v domě Han* je pohřbena se zlatým květem, který zvedla ze země poté, co jej milovaný císař rozrušený její krásou upustil na zem; atributem kněžny Hotaru v románu *Gompači a Komurasaki* je hortenzie – kurtizána Démantový trysk kněžnu symbolicky uráží, když propíchne kytici hortenziových květů kněžninou vlastní jehlicí a vše hodí Hotaru k nohám.

Zeyer se zde patrně snaží ilustrovat dálněvýchodní zvyk vyjadřovat obzvlášť zásadní myšlenky náznakem, symbolem – poetickým (uměleckým) obrazem. K symboličnosti Zeyerových (nejen) dálněvýchodních textů je však řada autorů skeptická<sup>10</sup> – Królak a Ślusarczyk (2009) sledují, jak Zeyer používá buddhistickou symbolikou zatížený motiv lotosu: „*V analyzovaných textech se tento symbol objevuje v tolika různých kontextech, že jeho význam nebo skupinu významů lze jen obtížně specifikovat. (...) U Zeyera onen symbol plní pouze funkci ornamentu.*“ (Królak, Ślusarczyk 2009: 87) Zeyerovým „symbolům“ chybí tedy onen „*hlubší smysl (...) obestřený neurčitostí až záhadností*“ (Peterka 2007: 150). Vznikají zde, domníváme se, v důsledku snahy o vybroušenost formy, a plní tedy zejména dekorativní funkci.

Není zvláště překvapivé, že častými objekty popisných pasáží jsou v textech zahrady – vždyť nápodoba japonských zahrad se stala jedním z dobových evropských trendů. Zahrada je uměleckým dílem jako každé jiné, rovněž nás svou krásou oslňuje: „*Pojednou vkročili jsme v ohromný sad broskví, dřímající v čarovném svitu hvězd, jež jsem posud nikdy tak krásně hořet, tak jasně kmitat neviděl. Rosa kapala s broskví, které tak bohatě kvetly, že se zdály obalené jíním. Nikdy neviděl jsem krásnějšího pohledu. V prostřed sadu stál malý dům, bílý jako lotos, vzdušný jako ptačí hnízdo. Lesk zářících*

---

<sup>9</sup>V citované próze z čínského prostředí *Zrada v domě Han* jsou květiny v úzkém sepětí s dívkami, které žijí v císařském paláci – právo rozhodnout, která z nich je nejkrásnější a která si naopak nezaslouží císařovu přízeň, mají podle dávné tradice motýli.

<sup>10</sup> Například Lukáš Zelenka (2014) hodnotí Zeyerův symbolismus jako tradiční symbolismus 19. století: „*Zatímco symbolisté jako Otokar Březina spřádají síť obrazných pojmenování, aby mohli naznačit hlubší (či vyšší) smysl, Zeyer se drží spíše tradičně ustálených významových vztahů. Bílá barva symbolizuje čistotu, (bílá) lilie je znakem mravnosti (tedy „morální čistoty“), a když se setkáme například s růžemi rozestými po podlaze, nemá to jiný význam než konvenční, totiž že jde o slavnostní událost či luxus některého z panovníků (podobně jako každý palác je u Zeyera z mramoru).*“ (Zelenka 2014: 28)

na nebi konstelac odrážel se od stříbrných jeho stěn, v nichž se jako na vodě shlížely.“ (Zeyer 1884: 285n.)

Květinová výzdoba se však dá provozovat i ve skromnějším měřítku: o jedné z hrdinek – vdově z příběhu *Legenda o jarním dešti* – vypravěč nezapomíná poznamenat, že ovládala tradiční japonské (i čínské) umění *ikebana*,<sup>11</sup> tedy umění vázání květin.<sup>12</sup> Není divu, že byl Zeyer zaujat prostředím, které je uměním prodchnuté do té míry, že je s ním spojována i zdánlivě tak obyčejná a každodenní činnost, jako je péče o květiny (nebo i čajový obřad, podávání jídla, skládání korespondence aj.).

Také společenský život Japonců a Číňanů je v Zeyerových textech vykreslen velmi kulturně. Postavy jsou zachycovány v situacích pozoruhodných pro evropského pozorovatele: vázání květin, rituál popíjení čaje, tanec, divadlo, národní slavnosti, společenské (i básnické) hry apod. Tento (znovu stereotypní) způsob zobrazení opět svědčí o jisté míře poučnosti směřující k vypořádání tradičního obrazu Japonska a Číny jako zemí, kde je uměním prostoupen každodenní život a kde je zároveň každý umělcem.

Jak jsme již výše uvedli, Zeyerovy dálněvýchodní postavy spolu často hovoří prostřednictvím symbolu či náznaku. Zeyer zachycuje své hrdiny v zápalu tradičních společenských her, které spočívají ve vyprávění příběhů či vyjádření se veršem. Oživlé loutky v próze *Večer u Idalie* hrají hru, při níž každý, komu je podán vějíř, musí vyprávět příběh pro ostatní; postupně se vystřídají všichni. Podáním vějíře tak jako by jeden říkal druhému *Ted' je řada na tobě*.

V románu *Gompači a Komurasaki* hraje vějíř klíčovou úlohu při hře básnické: „*Dámy napsaly jediné slovo na vějíř a podaly, nebo poslaly je pak vyvolenému pánovi, by na daný mu předmět verše skládal.*“ (Zeyer 1926: 67)

Každý člověk tedy musí do určité míry ovládat literární umění, aby obstál ve společenském životě. Zeyer tak v souladu s odborným poznáním (například

---

<sup>11</sup> Více informací o tomto umění lze nalézt například v publikaci Boháčkové, Winkelhöferové (1987: 319).

<sup>12</sup> „*Byla nemalou mistryní v tom vnady plném umění, které přišlo z Číny do Žaponska a které se tu i tam se stejnou dokonalostí pěstuje: totiž ve vázání a uspořádání kytic a květin, vynikala nevšedně v tom rozmilém umění, které má své význačné místo vedle hudby a malby a které s nimi má základ společný, totiž harmonii!*“ (Zeyer 1892: 300).

Boháčková, Winkelhöferová 1987: 139) ukazuje, že potřeba krásného slova je pro dálněvýchodní kulturu obzvláště důležitá.

O místních zvycích jsme poučováni zejména prostřednictvím vypravěče, který je však v exotickém prostředí cizincem stejně jako čtenář. Vypravěč své evropanství dokonce v textu mimoděk sám přiznává: „*Brokát a atlas, zlatem a perlami protkané a pošíité látky je halily, tváře a hrdla jejich zářily líčidlem nad bělost sněhu, rty jejich byly pozlacené a zuby do temnosti ebenu zbarvené. Jakkoli podivně se tato poslední kosmetická zvláštnost nám<sup>13</sup>jeviti může, v Žaponsku aspoň vzbuzuje obdiv.*“ (Zeyer 1926: 37)

Heterodiegetický vypravěč vystupuje výrazně do popředí zásluhou svého obrazného, „básnického“ jazyka, jímž se snaží čtenáři zprostředkovat své subjektivní uchvácení obrazem – uměleckým dílem, na něž pohlíží. Obzvláště charakteristickým jazykovým prostředkem jsou pro jeho promluvy (avšak i pro promluvy některých postav) přirovnání – vyjádřená často pomocí spojky *jako*, někdy však i opisem:

„*Jako pestré a skvoucí se tělo nesmírné zmije, vine se kiskakin průvod zahradou.*“ (Zeyer [1896]: 36)

„*Jako bzúčení včel rozléhalo se šeptání kvetoucí zahradou, každý opakoval to jméno slavné kdys po celé zemi.*“ (Zeyer [1896]: 39)

„*Oči mandarína Kutaju bylo lze přirovnati k listům stromu hoai: černé jako ony, zavíraly se unavením za dne a otvíraly jako ony v noci, když Kutaju, uniknuv z města, po temnomodrych vlnách řeky do svých zahrad jel.*“ (Zeyer [1896]: 56)

Jak vidíme, uvedená přirovnání<sup>14</sup> jsou často umělecky velmi efektní, byť jsou tu vznešené skutečnosti nezřídka přirovnávány k přírodním objektům: rostlinám a živočichům. Konstrukce se neomezují pouze na představy vizuální – ve druhém případě se jedná o iluzi zvukovou.

Schacherl (2013) se zabývá také dalšími technikami, jimiž Zeyer umocňuje estetické působení textu: figury vzniklé hromaděním jazykového materiálu, přívlastek, gramatická osoba apod. (více Schacherl 2013). V popisných pasážích se

---

<sup>13</sup> Podtrženo J. S.

<sup>14</sup> O přirovnáních v Zeyerových textech pojednává blíže Schacherl (2013: 65n.).

výrazně uplatňuje bohaté rozvíjení větných struktur, zejména rozvíjení pomocí přívlastku:<sup>15</sup>

*„U mostů z červeného laku a zlata, vedoucích přes jasné potoky, plné pestrých, dobrodružně tvářených ryb, stály vásy z křišťálu podivuhodně skulptované, u jiných přechodů fajansových neb porculánových třpytily se zase nádoby z kalcedonu agátem žílovaného, ve kterých ohromné kytice z nymfeí, modrých, žlutých a bílých leknínů a lotosů se do slunna tlačily (...).“ (Zeyer 1892: 253)*

*„Staleté ořechy šířily tam stín a trpkou vůni. Temnomodrá voda umělého jezírka, pokrytého vodními liliemi, šplouchala tiše pod oknem pavillonu a naproti na malém ostrůvku stál jakýsi stan z ebenového žerdí a gázových záslon, třpytících se jako jíní. Za stanem zapadalo slunce do lesa modrých pivonek, a rudé jeho paprsky profilyovaly na průhledné cloně stanu divukrásnou postavu dámy, v které jsem ihned ženu mandarína Panju poznal.“ (Zeyer 1884: 267)*

Schacherl (2013) upozorňuje rovněž na vysokou četnost figur, které vznikají hromaděním různého jazykového materiálu. Opakování stejných hlásek či celých slov způsobuje zvukomalebnot: *„(...) Umevaka šeptal, šeptal, šeptal bez ustání nejsladší slova lásky... Když konečně se úsvit zabělil a zora celý kraj na růžovo zbarvila, zmizel jasný dítěte zjev a neviděla matka už než temný peň, než dlouhé, svislé, truchlící ty větve vrby, které se v ranním větru kolíbaly a stále ještě: ‚matko, matičko‘ ševelily.“<sup>16</sup> (Zeyer 1892: 327)*

Sykavky s a š v úvodu citace podtrhují dojem šeptání; stejně jako zvukomalebne slovo ševelit v závěru. Souhláska l a dlouhé samohlásky na konci ukázky zase umocňují představu dlouhých „truchlících“ vrbových větví. Opakování spojky než posiluje rytmičnost textu, stejně jako souřadné spojení morfologicky podobných a stejnoslabičných sloves kolíbaly a ševelily.

V některých příbězích *Večera u Idalie* Zeyer dokonce přechází do rytmizované prózy: *„Hlasem tak sladkým, jak šumění stromů za vlahé noci podletně luzné, pravil mu*

---

<sup>15</sup>Schacherl hovoří o „jmenném“ charakteru Zeyerova stylu (například Schacherl 2013: 47).

<sup>16</sup> Podtrženo J. S.

*takto duch věrné choti, hlasem tak sladkým!*“ (Zeyer 1892: 278) Poucha hovoří o básnickově snaze napodobit rytmus tradičního japonského zpracování části mýtu v kronice *Kodžiki*<sup>17</sup> (Poucha 1958: 599).

Propracovanost zvukové složky Zeyerových textů je pravděpodobně i jinde do určité míry inspirována tradiční zvukomalebností dálněvýchodní literární tvorby, která velmi často užívá homonyma či zvukově podobná jména pro označení milenecké dvojice: Izanagi a Izanami (srov. Leštinová 2010: 14n.). Pro japonské i čínské příběhy je typické mísení prózy a poezie. Poetické vyjádření je upřednostňováno zejména v citově obzvláště vypjatých momentech či v popisech: „*Jak se tak jednoho dne dívá ven, uzří divně oblečeného mnicha: V šikmých očích zelenavá tůň, // sněhem ojíňené dvojí obočí — // plápolavým ohněm oděn chodí.*“ (Průšek 1991: 111)

V příběhu *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* konstatuje vypravěč Umbriani (který je patrně italského původu) nepřekonatelnou hudebnost čínštiny: „*Krásu těch veršů ležela totiž v hudbě slov a v umělosti rytmu, který se žádným druhým jazykem mimo čínský napodobiti nedá.*“ (Zeyer 1884: 264)

Zeyer musel být také fascinován pověstnou poetičností dálněvýchodních jazyků: „*Nosil jsem hvězdy na hlavě,‘ odpověděl Gompači, co v básnické mluvě Žaponců tolik znamená, jako že měl od východu do západu hvězd službu v paláci.*“ (Zeyer 1926: 9) Boháčková a Winkelhöferová (1987) také považují japonštinu za „*jeden z nejpoetičtějších jazyků světa, který dovoluje ze slyšeného či psaného slova vyrozumět – anebo ještě lépe vytušit – několik vrstev významů či alespoň jejich náznaků*“ (Boháčková, Winkelhöferová 1987: 139).<sup>18</sup>

Povšimli jsme si tedy, že sledované texty výrazně staví do popředí své umělectví: dekorativnost postihuje nejen rovinu vizuální, ale i zvukovou – některé pasáže próz vynikají pozoruhodnou hudebností. Patrné je i úsilí o obraznost.

---

<sup>17</sup> Tato kronika je však psána prózou.

<sup>18</sup> Tento charakter japonštiny je do velké míry dán některými jazykovými omezeními – nemožnost přesně vyjádřit osobu, číslo; množství homonym apod. (srov. *ibid.*)

### 1.2.2 ŽENSTVÍ A OBĚŤ

Již F. X. Šalda si povšiml, že ženy mají v Zeyerově tvorbě často významnější postavení než muži a že jejich charakterové vlastnosti jsou zpravidla velmi ostře vyhraněné: „bývají buď andělé, nebo lítice, nebo obsahují v sobě in nuce oba tyto póly, mezi nimiž se pak rozvojem děje pohybují a zmítají“ (Šalda 1951: 37). Tento kontrast ženských postav dále rozpracovává Robert Pynsent ve své zeyerovské monografii *The Path to decadence* (1973) i v širě zaměřeném *Pátrání po identitě* (1996). Ženu-lítici považuje Pynsent za příznačnou postavu dekadentních děl; ve druhé zmíněné publikaci tuto „femme fatale“ charakterizuje takto: „ (...) byla emblémem všeobecné dekadentní představy ženy, obzvláště lásky k ní, ještě přesněji řečeno láskyplného pohlavního styku, který vysává z muže sílu. Láska k ženě umenšovala mužské Já, a konečně žena byla také schopna mužské Já zcela zničit, zhltnout. ‚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.“ (Pynsent 1996: 158)

Přestože Zeyer potenciálně erotické momenty většinou cudně obchází (srov. Poucha 1958: 601), některé ženské postavy (nejen) dálněvýchodních textů mají k typu žen, o kterém hovoří Pynsent, velmi blízko.

Ženy vystupují téměř ve všech sledovaných Zeyerových textech. V příbězích *Píseň za vlahé noci* či *Legenda o jarním dešti* je navíc možné ženy – Óno-nokómač a vdovu po malíři – označit za hlavní hrdinky. V próze *Večer u Idalie* nezapomíná Zeyer do společnosti krátkí si volnou chvílí vyprávěním historek zařadit i ženy-vypravěčky.

I v příbězích, ve kterých není možné ženě přiřknout výsadní postavení jediné hlavní hrdinky, si lze všimnout významné role, jež je tu ženám přidělena, byť může jít, jak jsme již naznačili, i o roli velmi negativní, tedy roli „dekadentní“ *femme fatale*.

V románu *Gompači a Komurasaki* se setkáváme s dvěma ženskými strůjkyněmi pomsty, které zásadním způsobem zasáhnou do děje. Kněžna Nade-si-ko vysloví svou kletbu nad samurajem Gompači, kterého vášnivě a majetnicky miluje, již na samém počátku textu. Později si vezme na svědomí neblahý osud, tj. vyvraždění, rodiny Gompačeho milenky Komurasaki. Podobně negativní roli sehrává v příběhu kněžna Hotaru, jež nedokáže Gompačimu odpustit veřejnou urážku a zosnuje krutou pomstu – předstírá, že se chce za Gompačeho tajně provdat, avšak později jej nechává

zatknout a uvěznit. Jsou to pak znovu dívky z Hotařiny družiny, které svého zajatce krutě trýzní:

*„Lítice!‘ zařval a pozvedl ruce, jako by se na ni vrhnouti chtěl. Ale v tom okamžení chopily se desatery ruce jeho ramen. Dívky tasily nože a bodaly jej, bezbranného, a vázaly mu ruce provazy.“* (Zeyer 1926: 83n.)

Žena však v příbězích muže často překonává i v pozitivním slova smyslu. Je tomu tak i ve vzpomenutém románu *Gompači a Komurasaki*. Dívka Komurasaki je na počátku románu tou „dobrou vílou“, která svého pozdějšího milence upozorní na nebezpečí, jež mu hrozí v domě loupežníků. Hrdinka také hned od počátku příběhu převyšuje ctižádostí zaslepeného Gompačiho svou mravní vyspělostí – nezáleží jí například na penězích, které jí za vysvobození nabízí stařec Okada, Gompači má oproti tomu o osud měšce s penězi obavy: *„Konečně sklonil se jinoch k zemi a sesbíral téměř úzkostlivě všechno to vysypané zlato, vtěsna je do svého měšce skorem prázdného, a zastrčil jej posléz za pás, když mu dívka na opětné jeho vybídnutí, by své peníze vzala, ani slovem ani posuňkem neodpovídala.“* (Zeyer 1926: 25)

Aby přispěla ke zlepšení rodinné finanční situace, odhodlá se Komurasaki k nesmírné oběti: oželí svou čest a stane se kurtizánou ve čtvrti Josivara. Moudrost Komurasaki a jí podobných žen navíc spočívá i v tom, že neusilují o získání dominantní pozice ve společnosti ani v manželském soužití. Jsou cele oddány svému muži, jsou ochotny jej vždy následovat, přestože, jak jsme výše uvedli, mají mravně nad svým partnerem často navrch: *„Matka moje zná, co jí přísluší,‘ odpověděla (Komurasaki<sup>19</sup>). ‚Ctí moudrost svého chotě, a vše, co mu pravila, když sousedé byli odešli, a když zamyšleně v síni u zářícího uhlí stál, jako nachem polit, bylo toto: «Můj choti a pane, trůn božstva stojí na čele spravedlivého, tvrdí přísloví, a já poznala dnes pravdu jeho. Spravedlivým jsi a tedy toho trůnu sloup. Jak hrda jsem na tebe. S tebou stála jsem a s tebou padnu, bude-li tak tvým osudem. »“* (Zeyer 1926: 106n.)

Podobně úctyhodnou ženou je i Vesna z příběhu *Sen životem*. Hrdinka se díky svým výjimečným schopnostem nezištně zaslouží o Lu-šengův úspěch u dvora a její upřímnou lásku nezničí ani skutečnost, že ji Lu-šeng, její pozdější manžel, i s dítětem odvrhne.

---

<sup>19</sup> Doplněno J. S.



Právě ženská obětavost přispívá v románu *Gompači a Komurasaki* i v příběhu *Sen životem* k polepšení mužských hrdinů. V závěru jsou pak také schopni oběti: Gompači na sobě pro záchranu své vyvolené spáchá harakiri, stejně tak Lu-šeng je odhodlán zabít vlastní rukou ženu a dítě, aby nepadly do rukou rozlícených nepřátel (i když její žena i v této chvíli předběhne a vraždu dítěte i sebe sama pro spásu Lu-šengova ducha vykoná sama).

Hned v několika svých textech aktualizuje Zeyer japonský mýtus o stvoření světa bohem Izanagi a jeho družkou Izanami (*Večer u Idalie, Píseň za vlahé noci*). Také podstatou tohoto mýtu je ženská oběť, kterou přináší bohyně Izanami, jež umírá při porodu boha ohně: „*A na to porodila genia ohně, který útroby její ztrávil a sílu její zlomil. Pravila bohyně: ‚Hle, přinesla jsem oběť, teď mohu odejít.‘ A klesla téměř bez života do mdlob.*“ (Zeyer 1926: 43) Celý japonský svět tedy v Zeyerově pojetí vlastně stojí na ženské oběti.

Japonská kronika *Kodžiki* se o smrti Izanami při posledním porodu zmiňuje také, avšak okolní kontext staví do popředí spíše muže jako dominantního činitele – první dvě děti Izanagi a Izanami jsou dokonce „nepovedené“, protože při jejich plození měla první slovo žena: „*Vypravili se tedy ihned na Vysokou nebeskou pláň a žádali sbor božstev o radu. Bohové se sešli, vykonali velkou věštbu a pronesli konečný výrok následujícího znění: ‚Není dobré, že první promluvila žena. Vraťte se zpátky na zem a opakujte, co jste řekli.‘ I sestoupila obě božstva na ostrov Onögörö a znovu obešla onen nebeský sloup. A tu pravil IZANAKI: ‚Jak spanilá dívka!‘ A IZANAMI pravila: ‚Jak krásný jinoch!‘“* (Kodžiki 2013: 46) Následně Izanagi a Izanami úspěšně zplodí čtrnáct ostrovů a třicet pět božstev.

V Zeyerově zpracování je naopak jednoznačně iniciativnější Izanami. Ta se totiž ještě před svou smrtí zaslouží o rozšíření „sňatku“ mezi pozemšťany: „*Vstup ženy pod krov manžela at' rovná se rozbřesnutí blahodárného ohně, s nimi at' vejde vám světlo a teplo. Krb budiž oltářem svatým.*“ (Zeyer [1896]: 44) Poté získává svět nikoli nového vládce, ale vládkyni – dceru těchto božstev, sluneční bohyni Ama-terasu.

V textech z čínského prostředí má také své významné místo motiv ženské oběti. Čaokiuin v próze *Zrada v domě Han* je obětována tatarskému vládci jako záruka míru. Příběh rovněž končí smrtí hrdinky, která nesnese život ve vyhnanství a v odloučení od milovaného císaře.

### 1.2.3 PŘÍRODA

*„Umělec žaponský pozoroval s láskou téměř bratrskou ptáka, květ, rybu, brouka, strom, pozoroval je s lásky hodnou něžností dítěte, vidoucího sice život ve všem, cítícího příbuznost se vším, ale netušícího přece mysterium duše věcí.“ (Zeyer 1892: 269)*

Tak hovoří Gracian v próze *Večer u Idalie* o japonském národu. Japonci jsou pro tohoto hrdinu dětmi, které žijí ještě v těsném sepětí s přírodou (neboť „žlutá rasa je starší“ než rasa „bílá“) a jejich cílem není si přírodu podmanit, jak to prostřednictvím svého rozumového poznání učinili Evropané. Přestože Gracian obdivuje dálněvýchodní umění, je přesvědčen o tom, že to evropské má vyšší hodnotu, protože se táže po smyslu, po „duši věcí“, oproti tomu japonské či čínské umění se spokojuje s pouhou nápodobou přírody – je vlastně krajně realistické (za nejúspěšnější malíře jsou považováni ti, jejichž díla – se zvířecí tematikou – byla tak přesná, že dokonce obživla).

Asiaté jsou tedy pro Graciana dětmi a jejich výtvoři mohou modernímu Evropanovi zprostředkovat pohled na starý, v Evropě již dávno minulý, „animální“ svět. Tento snivý návrat do naivního „dětství“<sup>20</sup> musí pak dojímat moderního člověka, který sice mnohé vytvořil a poznal, ale spolu s poznáním získal i starosti a pochyby: *„Po tom, co jsem vám pravil, nemůžete v tom porovnání žádné snižování viděti. Pomyslete, jak dojímovou básní by to bylo, kdybychom dovedli si vzpomenouti, jak se nám jevil svět, než jsme ještě mluvit dovedli. Idalio! A jdu ještě dále: dívám-li se v zraky svého psa, myslívám maně: co dal bych za to, kdybych uhodnouti mohl, co ty si myslit dovedeš, ty smutná duše s kletbou němoty!“ (Zeyer 1892: 272)* Je otázkou, proč se Gracian zprvu nostalgicky dojíma nad bezstarostností dětství a poté

---

<sup>20</sup> O návratu k prostému dětskému vnímání píše i Věra Brožová (2011) ve své knize *Karafiátovi Broučci v české kultuře* jako o typickém rysu přelomu 19. a 20. století: *„Pokorné, naivisticky čisté přijímání jednotícího mravního řádu v Broučcích jako by také předjalo jednu z dimenzí výrazu krásy v umění přelomu století, kam začalo stále více pronikat estetizované vidění světa ve stylizovaně jednoduché mysticko-symbolické rovině. Realizovalo se mimo jiné v estetizujících aspektech insitnosti, předváděné v opozici ke konstrukcím materialisticky konzumního způsobu života a morálního pokrytectví dobové většinové společnosti. Jednoduché, dětinské vyjadřování tu bylo chápáno jako průzračné (leč ve všem prvoplánově primitivistickém i nevyřčeném vrstevnaté) sdělení, jako specifický symbolický jazyk.“ (Brožová 2011: 29)* Zeyer volí prostotu vyjadřování, zdá se nám, pouze v parafrázích tradičních dálněvýchodních textů, jinak je jeho autorský styl velmi dekorativní – proto zde hledejme zejména spojitost myšlenkovou.

lituje nemluvné, avšak ještě více bezstarostné psí tváře. Příčinou této lítosti je možná právě ta skutečnost, že nevědomé tváře – živočichové, děti, „méně vyspělé civilizace“ – dle Graciana nedokážou odhalovat podstatu světa, ve kterém žijí. Toto životní poselství a naplnění jim tedy nutně chybí.

Ukazuje se nám tu další paradox, jímž bylo možná zmítáno autorovo nitro: tím nejvyšším štěstím člověka na zemi je umělecky vyjádřit alespoň zlomek pravdy o světě, ve kterém žije. Poznání této pravdy však přináší mnoho bolesti. Proto ušlechtilý moderní evropský duch ve svém snění rád nostalgicky vzpomíná na naivní, bezstarostná období svého života i lidské civilizace a proto se s toužebným úsměvem a zároveň s lítostí dívá do němých zvířecích tváří.

Dálněvýchodní svět, který Zeyer zobrazuje ve svých textech, je ještě do určité míry prostoupen vírou v tradiční přírodní božstva – v japonském prostředí se jedná o šintoistická *kami*. S přírodními motivy se setkáváme velmi často a zvláště podstatná je ta skutečnost, že obraz přírody ve sledovaných textech velmi úzce souvisí s aktuálním niterným stavem postav – Pavla Macháčková (2011: 20) hovoří o přírodě jako „zrcadlu vnitřního dění“. Kromě toho přírodní popisy také významným způsobem dotvářejí atmosféru příběhu – zvláště patrné je to v próze *Večer u Idalie*, kde se střídají různí vypravěči s různě laděnými příběhy a různým vypravěčským stylem. Zeyer zde prostřednictvím příběhu a jeho vyprávění provádí mimo jiné i nepřímou charakteristiku vypravěčů. Na té se významně spolupodílejí právě i přírodní popisy jako „zrcadla“ vypravěčova nitra.

Všimněme si, jak příznačně je uvedena „hororová“ *Pověst o Pavouku hor* vyprávěná hrozivě krásnou černě oděnou paní s tajemným původem: „*Ohlídl jsem se maně na krajinu. Jaká změna! Šero plížilo se po nivách, vzdálené lesy byly černé, nebe bylo úplně šedé a chladné, oblaka ještě šedější než obloha, tvořila po ní jakási ložiska, táhnoucí se rovnými čarami do nekonečna nad těmi ohromnými stromy proti mně stojícími a za nimi jevíly se mraky dlouhé, temnorudé pruhy červánků, průlomy jako rány nebes, hluboké a strašně krvácející.*“ (Zeyer 1892: 329)

Symbióza mezi postavami a přírodou někdy dostoupí až do té míry, že dochází k jejich splynutí. Komurasaki ve své písni na počátku Zeyerova „žaponského“ románu zatím po splynutí pouze touží: „*Zpomínala letně zkvetlých polí, po nichž bloudí mladá srnka, bílého ptáka, na nějž na slunné hoře sosna čeká, mezi tím co neblahá v stínu vězení úpí, v pustém kraji uprostřed šelestících rákosů. (...) Ó, lépe bílým býti oblakem,*

*který volně pluje prostorem nad horou zruřžovělou ranním světlem!...*" (Zeyer 1926: 16n.)

K opravdovému splynutí člověka a přírody v textech však také dochází. Zvláště vhodnými přírodními objekty jsou v tomto směru stromy a ptáci. Jako příklad uveďme duši malého Umevaka, která se v příběhu *Legenda o jarním dešti* po chlapcově smrti uschová do vrby, zatímco duše Umevakovy matky se promění v bílého čápa. Lu-šeng ve *Snu životem* nachází na útěku úkryt také ve stromu. Pěvkyně Óno-nokómač je přirovnávána kvůli líbeznosti svého zpěvu ke slavíkovi; osud milenců Gompachiho a Komurasaki je připodobněn k osudu ptáků, kteří splynuli v jednu bytost.

Nezapomeňme zde ještě na okraj připomenout, že kromě divoké přírody je v textech dán velký prostor také přírodě zušlechtěné – v oddílu *Umění a krása* jsme připomněli zejména časté popisy zahrad. Ty jsou v textech skutečně vykresleny jako skvostná umělecká díla a jako by opět dávaly najevo vznešenost svých vlastníků – tyto zahrady v textech většinou přiléhají k nějakému paláci. Snad jen jednou se setkáme se zahradou zanedbanou, neupravenou, která však rovněž potvrzuje pravidlo: *Jaká je tvá zahrada, takový jsi ty sám!* Jedná se o zahradu v románu *Gompači a Komurasaki*, která přiléhá k obydlí loupežníků: „*Temnou chodbou vedla jej ke dveřím otvírajícím se do jakési zanedbané zahrady, písčité, travou porostlé, kde jen sem tam několik stromův a rostlin osaměle kvetlo. Vítr fičel v rákosí u řeky, a opodál na šedém nebi rýsovala se mohutně postava muže, jenž se byl Gompačimu za hostitele tvářil.*" (Zeyer 1926: 19)

Motivu zahrady jsme tedy přisoudili tyto funkce: dekorativní (představena jako umělecký artefakt, jako šperk), funkci budování lokálního koloritu (spojeno s poučností; zahrady jsou často popisovány stereotypně) a funkci charakterizační. Zapomněli jsme však ještě na jednu funkci, která není spojena jen se Zeyerovými texty, ale přisuzujeme ji zahradě/přírodě obecně. Zahrada či malebná příroda slouží totiž především k uklidnění (každodenními starostmi a bolestmi) rozvrácené duše. Proto se v popisech zahrad konstantně objevuje také („dřímající“) jezero, altánek, svatyně, stromové přitímní i důraz na zklidňující zelenou barvu: „*Posléz kyne vládkyně, a nesou ji do prostřed sadu. Tam dřímá modravé jezero s ostrovem z kvetoucích lotosů a irid. Na skalisku ční tam malá svatyně z bambusů, kolem ní zelenají se věčně útlé stromky: myrtha, cypřiš a sakaki.*" (Zeyer [1896]: 37)

Robert Pynsent (1973: 27) ve své zeyerovské monografii uvádí, že básník měl k přírodě, zvláště ke květinám, pozitivní vztah. Ten se promítá nejen do autorových uměleckých děl, ale také do jeho osobních zpovědí. Takto vzpomíná Zeyer v předmluvě ke knize *O Bedřichu Smetanovi* na první návštěvu Václava Vladimíra Zeleného (autora uvedené knihy) ve Vodňanech:

*„Tichý vítr kolíbal stromy na břehu a ševelil vysokou travou, plnou květů, dvojnásobně slavnostní klid, ranní a nedělní, ležel jako svatá záře na polích, na nivě, na vzdálených lesích, za nimiž se modrala Šumava. V tom tichu a míru a sladkém svitu vypravoval mi Zelený o Parsifalovi, až duše moje byla plna hudby a vzletu. Poesie jitra a krajiny a všeho toho, co jsem slyšel, unášela mne naprosto. Bílá, kupící se na západě oblaka zdála se mi hradem posvátného grálu, kroužící holubi připomínali mi ony symbolicky vyznačené vznášející se holubice na sněžných pláštích grálských rytířů, a slunce bylo jako sám svatý grál, ta číše z křišťálu, v níž zlatým plápoem drahá hoří krev Kristova, za nás prolitá – a když s věže kostela ze vzdálí zazněl zvon, na znamení pozdvihování, sklonil jsem mimoděk vlivem okamžiku, trochu modlářsky, před sluncem, jako před pozdviženým kalichem, hlavu.“ (Zelený 1894: IX)*

V citovaném úryvku, zdá se nám, je příroda jednak výrazem nedělní pohody, jednak postupně splývá s autorovými snivými představami. V závěru citace dochází až k samotnému zbožštění přírody – slunce se stává svatým grálem.

#### 1.2.4 DUCHOVNOST

##### *Autorovo duchovní zrání*

Zeyerově duchovní cestě byla věnována celá řada studií: některé z nich vznikly brzy po autorově smrti, nechybějí však ani současné příspěvky.<sup>21</sup>

Robert Pynsent (1973) vidí za Zeyerovým konečným příklonem ke katolicismu především estetické důvody – spatřuje zde sounáležitost s dekadentními autory:

---

<sup>21</sup> Ze starších prací uvedme například publikaci *Julius Zeyer: Kritická studie* F. V. Krejčího (1901); *Akkord* M. Martena (1916), *O náboženském smýšlení Julia Zeyera* J. Šacha (1942) či J. Š. Kvapilova *Gotického Zeyera* (1942).

*„Zeyer's Roman Catholicism is more aesthetic than it is religious. The aesthetic attraction of Catholicism was strongly felt by many Decadent writers. This aesthetic attraction was often sensual.“* (Pynsent 1973: 41) M. C. Putna však uvádí, že *„Zeyer není jen estétskou včeličkou z kulturního květu na květ bez cíle a smyslu sedající. Jeho tvorba je (...) výrazem osobního náboženského hledání.“* (Putna 1998: 621).

Díky rozsahu pole, v rámci kterého toto duchovní hledání probíhalo, je možné v autorových textech pátrat po odkazech k nejrůznějším náboženským a filozofickým směrům. Silný je zajisté vliv křesťanského učení, v Zeyerově díle můžeme však sledovat i stopy buddhismu, hinduismu, šintoismu, konfucianství (srov. Sládek 2009: 42n.).

Joanna Królak a Piotr Ślusarczyk (2009), kteří se zabývají buddhistickými odkazy v Zeyerově díle, upozorňují na nedostatečné poznání buddhismu v západní společnosti na sklonku 19. století a na zkrácené pojetí tohoto náboženského systému, které bylo vlastní i samotnému Zeyerovi: *„Na základě konfrontace obsahu diskutovaných děl s religionistikou lze říci, že Julius Zeyer vyjadřuje základní filozofické otázky buddhistické filozofie jazykem křesťanských pojmů.“* (Królak, Ślusarczyk 2009: 89)

Při sledování náboženských motivů v dílech s dálněvýchodní tematikou je tedy nutné brát v úvahu Zeyerův synkretismus a neopomenout ani sledování motivů křesťanských. Nebudeme však usilovat o klasifikaci motivů dle jednotlivých náboženských směrů; zaměříme se spíše na jednotlivé duchovní hodnoty, které v textech vystupují nejvýrazněji do popředí.

#### *Náboženské představy ve sledovaných textech*

Jelikož jsou Zeyerovy prózy (nejen) z dálněvýchodního prostředí často inspirovány původními mytologickými či pohádkovými příběhy, pronikají do fikčních světů tradiční lidové náboženské představy. Japonský šintoismus uctívá všudypřítomná *kami*, která zahrnují *„vše, co se vymyká všednosti a má nějaký vyšší nebo tajemný smysl nebo charakter nadpřirozené moci, majestátu a velikosti“* (Werner 2002: 376). Božské podstaty tak nabývají nejen samotní bohové jako nejvyšší nadpřirozené bytosti, ale také veškeré jevy přírodní, kosmické, dále pak výjimeční zemřelí předkové, výjimeční žijící lidé, dokonce i ony výjimečné vlastnosti (srov. *ibid.*). Také z tohoto důvodu je v Zeyerových textech vyhrazen tak velký prostor pro popisy

přírody a nechybí zde ani momenty, kdy spolu příroda a člověk komunikují a případně i splývají v jedno – viz oddíl *Příroda*.

Do osudu Zeyerových hrdinů se promítá jejich vztah k bohům – nepřízeň některého boha může způsobit postavě mnohé komplikace, naopak boží náklonnost lidské jedince nejednou zachraňuje. Vesna zpívá v příběhu *Sen životem* píseň o Jamodakovi, který si rozhněval boha moře, a proto mu hrozí, že jeho loď v bouři ztroskotá. Zuřícího boha usmíří až sebeobětavý čin jeho lásky Tačibány, která pro záchranu svého milého ukončí vlastní život skokem do rozbouřeného moře.<sup>22</sup> Lu-šeng je naopak několikrát zachráněn před nepřáteli, neboť si naklonil boha války Hačimu, když ošetřoval křídlo jeho zraněnému holubovi.

Hrdinové prosí bohy o záchranu prostřednictvím modlitby. Situace, se kterou se setkáváme v *Pověsti o Pavouku hor*, nám velmi připomíná podobné situace v evropských lidových – křesťanským smýšlením poznamenaných – epických skladbách: „bohatýr“ Jorimicu bojuje s pavoučí příšerou, která má schopnost měnit podoby a bere na sebe i tvář půvabné dívky; Jorimicovi chybí odvaha tuto luznou existenci smrtelně udeřit, ale prostřednictvím modlitby si tuto odvahu na bozích snadno vymůže. V *Legendě o jarním dešti* se díky touze ducha malého Umevaky a snad i matčině modlitbě<sup>23</sup> dítě své matce ještě naposledy zjevuje.

V *Písni za vlahé noci* je reflektováno proniknutí buddhismu do starého, tradičně nábožensky smýšlejícího Japonska. Básnířka Óno-nokómač ztracený svět oplakává, zaváděným novotám nerozumí a rozumět nechce, čímž je z běžného života rázem vyloučena a odsouzena k věčnému vzpomínání a tuláctví: „*Kisaki naslouchala snivě, a když umlkl pták, pravila takto: „Prostota písně té ptačí mě dojala. Tak pěli za dávných dob básníci, když předmětem jejich bývali bozi. Každá báseň bývala tenkrát poselstvím z nebes. Kdo dnes ještě takové zná? Nová víra přichází z Indie k nám, jako obr kráčí Buddha od břehu moře a pod jeho krokem valí se stará božstva žaponské země do prachu a zapomenutí. Kdo zpomíná ještě starých těch bohů a kdo o nich píše? Mlčela, tu zaznělo hlubokým tichem, jako když udeříš na zlatý zvon, slovo „Já!““ (Zeyer [1896]: 38)*

---

<sup>22</sup> Jedná se tak o další příklad ženské oběti.

<sup>23</sup> Neboť „zdálo se, že se modlí“ (Zeyer 1892: 326).

Jak víme, Zeyer buddhistické učení obdivoval, stejnou úctu měl však ke všemu starému, původnímu a tradičnímu, proto dokáže s empatií sobě vlastní pocítit vnitřní utrpení a nostalgii lidí, jimž je víra, v níž vyrůstali, odebrána a nahrazena jinou.

Nadpřirozená sféra nepostrádá ani síly negativní. V Zeyerových textech se tou obzvláště negativní silou často jeví být démon, který má jeden z atributů „křesťanského“ d'ábla – je to d'ábel-pokušitel. V *Legendě o jarním dešti* se setkáváme s démonem, který našeptává postavám zlé myšlenky a svádí je tak z pravé cesty: „Řekla<sup>24</sup> jsem pouze, kdyby zmizelo. Tu uviděl bys, jak by se proroctví moje vyplnilo.' Ale jak by mohlo zmizet a nepřijít k úrazu?' tázal se s tlukoucím srdcem. ‚Oh, maličkost! Upozorniti pouze jisté lidi, kteří se kradením dětí živí – postačí.‘“ (Zeyer 1892: 318n.) Ve stejném příběhu se navíc hovoří o tom, že démon, který zde vstupuje do děje, byl kdysi spoután jedním poustevníkem – akt spoutání d'ábla je také spojen s křesťanskou tradicí (vzpomeňme například na sv. Prokopa) –, domníváme se tedy, že i v tomto případě došlo u Zeyera ke splnutí různých tradic.

#### *Pokání a sebeobětování*

Boží milost si Zeyerovi hrdinové získávají zejména dvěma významnými způsoby, které mají rovněž silnou spojitost s křesťanským učením: tím nejzásadnějším je sebeobětování, o kterém hovoříme výše v oddílu *Ženství a oběť*; významný je však také akt pokání.

Jak jsme již uvedli, sebeobětování je aktem, který je ve sledovaných Zeyerových textech vlastní především milujícím ženám – Komurasaki, Vesně či císařovně z příběhu *Sen životem*, bohyni Izanami a dalším. Tyto obdivuhodné ženy dokážou často díky své mravní velikosti obrátit na správnou cestu i muže, které milují, kterým však zprvu kazí povahu řada typicky mužských charakterových vad – zejména ješitnost, touha po skvělé kariéře, moci a bohatství. Zásadním momentem v životě těchto mužů je pak uvědomění si vlastních hříchů a následný akt pokání.

„*My lidé klesáme, avšak prahneme-li po Bohu, jsme na cestě vedoucí nazpět k nevině. Velký hřích je velkou spásou, následuje-li velká, pravá, volná kajícnost.*“ (Zeyer 1928: 219) Tak hovoří Don Clemente v románu *Jan Maria Plojhar*. Zeyer proto dává svým postavám vždy možnost za své hříchy se kát. Přestože by dějové okolnosti často

---

<sup>24</sup> Mínil se démon, který na sebe vzal podobu stařeny.



dovolovaly provinilého hrdinu za jeho zlý skutek okamžitě potrestat (například Lu-šeng by mohl být ihned dopaden a zabit nepřáteli; vdova, která dala přednost lásce k muži před láskou k dítěti, by rovněž nemusela mít příležitost s dítětem se znovu shledat), umírají Zeyerovy postavy vždy až poté, co promění svůj životní názor, tj. uvědomí si, které hodnoty jsou skutečně důležité, dosáhnou odpuštění, případně i vykonají nějaký záslužný (sebeobětující) čin.<sup>25</sup>

Hledání té správné cesty bylo velkým životním tématem Zeyerovým, a je tedy logické, že je i základním tématem jeho děl, která poskytují značný prostor pro sledování duchovní přeměny hřešících hrdinů.

Gompačiho hledání správné životní cesty je ústředním problémem románu *Gompači a Komurasaki*. První z Gompačiho hříchů je odhalen na samém počátku knihy: ze ctižádostivosti využil přízně kněžny Nade-si-ko, pak se ale zalekl, že se vše prozradí, a proto se rozhodl zámek Sakura opustit, aniž by se k činu s pokorou přiznal. Jako zasloužený trest pak přichází kněžnina kletba. Gompačiho chorobná ctižádostivost se znovu projevuje, když opouští svou snoubenku Komurasaki a možné tiché rodinné štěstí, aby si ve světě vydobyl slavné jméno a získal bohatství: „*Jsem chud a neznám a nechci tak vstoupiti pod tvůj krov. Já odtrhnu se násilně od vás, jež tak miluji! Půjdu do Jeda, jak jsem zamýšlel. Za rok se vrátím aspoň méně chud a méně neznámým, než jsem dnes. Pak dej mi svou dceru.*“ (Zeyer 1926: 30)

Několikrát se Gompači proviní, když zapomene na milující Komurasaki a podlehne jiným ženám: Okadově dceři, Démantovému trysku a kněžně Hotaru. Gompačiho poklesky jsou však do určité míry omluvitelné mladickou nezkušeností – nechává se k nim totiž svádět falešným a vychytralým přítelem Mubarou. A všechna tato provinění nebrání tomu, aby Gompači dosáhl odpuštění, a to nejprve u Komurasaki, jestliže by mu navzdory bezmezně lásce byla schopna něco vyčítat, následně u starce Okady, u knížete i samotných bohů – u těch si však odpuštění získá až závěrečným očišťujícím sebevražedným aktem.

Zásadní je tu však právě onen moment uznání viny a pokání spojený s vyjádřením vlastní nicotnosti:

---

<sup>25</sup>Pozoruhodné je, že citát z Plojhara nabízí názor, že samotný akt pokání již činí člověka bližším Bohu. Kajícími slovy je vyplněna nezanedbatelná část Zeyerovy korespondence, tyto autorovy osobní zpovědi však snad nikdy nevyznívají tak optimisticky – viz dále.

*„Tys čista a svata! Ach, Komurasaki, a já? Zneuctěn, zohyzděn! Ztracen na duši i na těle! Ó, ty nemůžeš mě více milovati!“ (Zeyer 1926: 116)*

*„Tu vylíčil mu Gompači vše, celý svůj život, všechny hříchy své, své pošetilsti, svoje neštěstí, pověděl mu do podrobná, co se s ním bylo událo od prvního dne, kdy vstoupil v jeho dům, až ke dni, kdy jej Okada od sebe byl zapudil. Nešetřil se, nelíčil se lepším, než byl, vyzradil na sebe všechny svoje nízké a vypočítavé plány, mluvil o sobě s nejhlubším pohrdáním.“ (Zeyer 1926: 117)*

*„Když Gompači na konci své řeči na kolena klesl a starce prosil, by mu prominul bol, který mu způsobil, a by krví jeho se spokojil, neproklínaje jeho památku, zjevilo se hluboké pohnutí na tváři knížete. ‚Já odpouštím,‘ pravil posléze měkkým téměř hlasem. ‚Zemřeš co samuraj, ruka kata se tě nedotkne. Odsuzuji tě k důstojné smrti, vykonáš na sobě hara-kiri!“ (Zeyer 1926: 143)*

Také Lu-šeng se v příběhu *Sen životem* proviní přílišnou ctižádostivostí – rovněž je mu však dopřána možnost dosáhnout vykoupení cestou pokání: *„Nechtěl ted' zemřítí, přál si míti času, by činil pokání za svou nepravost. (...) ‚Vesno,‘ pravil Lu-šeng, ‚nejsem tvé lásky hoden, vím. Ale sud' mne milosrdně, neopovrhej mnou. Věř, že pláču více a trpčeji nad tím, co jsem spáchal podlostí, než nad tím, co jsem ztratil, a křivdy které jsem činil tobě, tíží mne více, než celá dnešní bída moje!“ (Zeyer 1892: 387n.)*

### *Vnitřní život*

Pozemské utrpení, dle Zeyerovy křesťanské interpretace buddhistických pravd, pramení z života ovládaného vášní, chtíčem a hříchem (srov. Królak, Ślusarczyk 2009: 89). Součástí kajícího prozření hlavních hrdinů je zejména uvědomění si marnosti veškerého úsilí o pozemskou rozkoš. V buddhistické tradici člověk na základě odtržení se od světských záležitostí dosahuje nirvány, v křesťanské tradici může být vykoupen až po smrti, velmi povzbuzující je však dar víry v Boha, kterou Zeyer téměř po celý život usilovně hledal, a pocit boží lásky.

Kající slova často čteme i v Zeyerově korespondenci: *„Prorokujete mi, že budu ještě šťasten. To je možné už jen v tom smyslu vnitřním, trpěl jsem tolik hříchy svými, vášní svou, — snad tedy budu šťasten smírem v duši, snad ucítím někdy, že Bůh mi*

*odpustil a tu budu věru šťasten. Ted' cítím jen vyprahlost své duše, trpkost zklamání. Šel jsem za fantómem a ocitl jsem se v poušti. Modlete se za mě!*" (Zeyer a Bílek 1948: 31)

Velkým lidským úkolem tedy je, aby se člověk v životě nehonil za „fantómy“, za povrchními pozemskými požitky, ale aby pátral po duchovních hodnotách, které lidský život přesahují. Člověk by měl tedy usilovat o život duchovně naplněný, život „vnitřní“ – k tomu se ku svému prospěchu nakonec přiklání i ze ctižádostivosti vystřízlivělý Gompači v závěru „žaponského“ románu: *„Ó jak zdál se ten život Gompačimu opět krásným a luzným – ale jinak krásným než dříve, neboť život, který nyní žil, byl vnitřní, byla to zář vycházející ze srdce a zlatící celý kolem svět. Nehledal více štěstí mimo sebe a nebylo jiného světa pro něho než láska Komurasakina.“* (Zeyer 1926: 119) Pro Gompačiho je tedy podstatou vnitřního naplnění jeho sebezapomínající cit – láska, která způsobuje splynutí dvou bytostí v jednu.

Naprosto ve všech sledovaných textech se, byť třeba v pozadí, projevuje milostný motiv. Nejedná-li se o lásku čistě fyzickou, která člověka postupně spaluje,<sup>26</sup> ale o lásku, která je schopná oběti, je potom láska jednou z oněch povznášejících hodnot, kterým stojí za to zasvětit své srdce: *„I láska je důkazem věčného života, neboť jde za hranice našich těl.“* (Zeyer a Krezar z Růžokvětu ed. [1919]: 58)<sup>27</sup>

R. Pynsent (1973: 30) cituje ve své knize pasáž z románu *Jan Maria Plojhar*, kde se hovoří o tom, že čistá, ideální láska k ženě může vést i ke schopnosti milovat Boha: *„Ta láska čistá, něžná, velká k ženě, která mu zůstala ideálem, ta rezignace svatá byla jej po cestě slz a vzdechů k druhé lásce, k Bohu vedla.“*

Motiv lásky v Zeyerově tvorbě byl zpočátku sledován ve dvou základních polohách: zničující vášnivá láska a čistá láska schopná oběti. Zpravidla však byla diskutována láska mezi mužem a ženou. Řada moderních autorů (Putna 1998: 620–634, Hultsch 2009: 188–197) však připomíná i onu třetí polohu lásky, která je spjata zejména s pozdní Zeyerovou tvorbou, a to právě lásku k Bohu.

Domníváme se, že velký význam tu má ještě láska k bližnímu (byť je s předchozí nedílně spojena), jež také často vyžaduje schopnost obětovat sebe sama. Tajemný stařec v příběhu *Sen životem* dává touhou po slávě zaslepenému Lu-šengovi tuto radu: *„Volá-li co's v tobě: učiň to neb ono pro spásu a štěstí bud' celku, nebo bližního*

---

<sup>26</sup> Jak je tomu v dekadentní tradici.

<sup>27</sup> Dopis Růženě Jesenské z 27. 5. 1899.

*jednotlivce, pak jdi a konej, co můžeš! Volá-li však něco v tobě: čiň vše co možné — bez rozdílu mezi dobrem a zlem, bys užitek z toho měl ty sám — tu zdržuji tě vším právem a radím ti, rozmysli si, co činíš!“ (Zeyer 1892: 353) Zásada „(...) milovati budeš bližního svého jako sebe samého“ (Lv 19, 18 (Kral)) se tedy v Zeyerových textech stupňuje do podoby: „Budeš milovat bližního svého více než sebe samého.“*

V přednášce *Vojta Náprstek* se Zeyer odvolává na výrok apoštola Pavla, když tvrdí, že i nevěřící člověk může dojít boží milosti, pokud je mu vlastní láska ke svým bližním: *„Bůh nepotřebuje našeho uznání, a naše víra v něj a láska k němu je především štěstím naším. (...) To však jen mimochodem, a sluší-li věřícím souditi o těch, již nevěří, nechť připomenou si především výrok jednoho z největších v církvi, výrok sv. Pavla, pravícího, že ‚kdo miluje bližní, splnil zákon‘.“ (Zeyer 1896: 9)*

Ze sna se probouzející Lu-šeng pak spatřuje smysl života kromě lásky k Vesně také v neustálém sebezdokonalování se: *„Ó, znal nyní úkol svého života! Vyrvati to zlé símě ze sebe, to byl boj hodný muže, dosáhnouti čistoty mysle a svědomí, ušlechtilosti srdce, to byla koruna hodna velkých bojů!“ (Zeyer 1892: 395)*

Práce na sebezdokonalení by tedy měla následovat bezprostředně po aktu pokání (případně zároveň s ním) – všimněme si tu opětného mísení různých kulturních tradic: myšlenku sebezdokonalení totiž Zeyer čerpá z konfuciánského učení. Právě Konfucius si kladl za životní cíl usilovat o sebezdokonalení, s tímto životním úkolem se navíc snoubí myšlenka, že mravní vyspělost rodičů (případně vládnoucích vrstev) má vliv na mravní vyspělost potomků (popř. podřízených sociálních vrstev). Úsilí o zdokonalení sebe sama je tedy společenskou zodpovědností každého člověka (srov. Werner 2002: 313n.).

Ztělesněním této myšlenky se zdá být Zeyerovi znovu i jeho (nevěřící) přítel Vojta Náprstek: *„Jako základní učení Konfuciovo vyznělo v zásadě, zdokonalovati neustále sama sebe a pak jiné, tak i Náprstek už jako jinoch si byl předsevzal za hlavní úlohu života sebezdokonalování, a co žáci Konfuciovi o svém mistru jako největší chválu hlásali, totiž: ‚že byl bez samolibosti, bez předsudků, bez sobectví a bez umíněnosti‘ – zda nemusí to každý, kdo Náprstka znal, i o něm přiznati?“ (Zeyer 1896: 7n.)*

V myšlence neustálého sebezdokonalování spatřujeme také zásadní aspekt Zeyerovy osobní víry – a ještě důležitější než sebezdokonalování pracovní, umělecké<sup>28</sup> je sebezdokonalování duchovní; úkolem člověka je dělat se stále lepším:

*„Vidíte tedy, že moc nezahlám, a dělám si někdy spíše výčitky, že samým studováním a psaním na vnitřní svůj stav zapomínám a málo o sobě rozjímám, co člověku ku prospěchu nebývá. Člověk má přede vším o své zdokonalení dbáti a přitom na potřeby jiných pamatovat. Když mluvím o klášteře, činím to proto, že jsem už co mladý člověk často po něm toužil, měl jsem k tomu vždy náklonnost. Kdybych šel, vstoupil bych jen do řádu k. p. trappistů v Římě, kteří těžce pracují a duševní život zločinců na starosti mají, anebo do řádu milosrdných bratrů. Co mě zdržuje, je dvojí: za první nemohu se dopracovati ztracené víry a za druhé zdá se mi, že nemám dosti morální síly odřící se všeho, a tedy i svého umění.“ (Zeyer, Jiroušková ed. a Pecha ed. 2007: 23)*

Zajímavý je zde právě ten postřeh, že sebezdokonalení umělecké autorovi brání v sebezdokonalení lidském. Mnohé Zeyerovy texty přitom velebí spásonosnou funkci umění: umělec Amacumore usmiřuje v *Písni za vlahé noci* prostřednictvím svého díla uraženou sluneční bohyni Ama-terasu; v příběhu o malíři, který velmi realisticky vyzdobí zeď svého císaře, je umělec tím, kdo je nadán schopností zobrazit to podstatné, jež se skrývá za každou věcí; stejně vyznívá i Gracianova úvaha o bílé a žluté rase, kterou citujeme na počátku oddílu *Příroda*. Zeyer v podstatě aktualizuje platónskou představu svébytnosti idejí; obzvláště patrné je to v již zmiňované předmluvě ke knize *O Bedřichu Smetanovi* V. V. Zeleného: *„Titánské jak labuť, táhnou pravzniklé idey v přízračném majestátu mystickou mlhou limbu, kolují kol lidských skrání, noří se do našich hrudí, kde utváří se v určité jasnosti našeho pojmání, a tímto vtělením stávají se ze záhadných snů pochopitelnými nám skutky.“ (Zelený 1894: IV)*<sup>29</sup> Samotná exkluzivita Zeyerova autorského stylu pak hovoří ve prospěch velkoleposti, ba přímo božské podstaty umění.

---

<sup>28</sup> Byť omluvami za pracovní vytíženost začínají mnohé básníkovy dopisy.

<sup>29</sup> Umělec je pak tím, kdo se může vydat z „jeskyně“ (řečeno s Platónem) všednosti do říše idejí a posilněn touto zkušeností po návratu šířit osvětu ve svých dílech: *„A tak schvátla jej a vedla ho do říše ideálu, přístupné jen tomu, kdo dovede na čas zapomenouti všechnu malichernost života a všechny jeho mēlčiny. Ze sfér ideálů vrací se pak duše taková, posilněna spatřenými vidinami, v denní vřavu tržiště jako z magické koupele, jako od studánky vod věčného mládí. Kdo toho schopen, ten nosí v sobě talisman, chránící ho na věky od kletby zevšednění.“ (Zelený 1894: VII)*

Na druhou stranu se však nejen v korespondenci, ale také (a především) ve sledovaných textech objevují ona volání po prostotě a pokoře: básnířka Óno-nokómač dobrovolně odchází ze světa příliš poznamenaného civilizací na území, kde žije ještě nezkažený přírodní národ; zmoudřevší Gompači najednou touží po tichém rodinném štěstí, které předtím odmítl: „*Nikdy nebyl se tak osamělým cítil, nikdy nebyl mu život rodinný takým čarem zazářil. Neskonala touha, nesmírná potřeba lásky vycházela mu v duši. Kde, kde byl tvor, jenž by k němu lnul, s ním trpěl, s ním jeho bludy oplakával (...)* Ó, tvora toho nebylo, nebylo krbu, nebylo blaha...” (Zeyer 1926: 93n.)

Co se týče autora samotného, Zeyer uvádí v citovaném dopise, že vstupu do kláštera, a tedy příklonu k prostému životu, brání jeho umění, jeho umělecké ideály – jsme tedy opět u onoho rozporu, který snad připravil Zeyerovi mnohé trápení.

Pozoruhodné je dále i zaměření kláštera, kterému by dal Zeyer případně přednost: rád by pomáhal hříšníkům při jejich duchovním hledání. Domníváme se, že procesem duchovní přeměny byl autor obzvláště zaujatý, ba přímo posedlý – i jeho hrdinové jsou proto často z řad kajících se hříšníků.

### *Téma smrti*

Domníváme se, že v souvislosti s náboženskými představami stojí za zmínku ještě téma smrti. Ta není v Zeyerových textech vnímána jako čistě tragický okamžik – v souladu s autorovými duchovními zásadami můžeme říci, že jde o způsob, jímž se člověk přibližuje Bohu. Řada Zeyerových postav, které v pozemském životě trpí, dosahuje uspokojení svých tužeb právě okamžikem smrti: Gompači a Komurasaki jsou uloženi do společného hrobu a jejich lásce už nic nebrání, také Komurasakini rodiče umírají při vzájemném splnutí (srov. Zeyer 1926: 136), vdova v *Legendě o jarním dešti* rovněž dosáhne vysvobození až po smrti: „*Úsměv byl na její tváři a s úsměvem tím zemřela. A duše její odletěla v podobě bílého čápa a každým rokem vracel se ten pták, v určitý čas, v den shledání se matky s duchem dítěte (...)*“ (Zeyer 1892: 327)

Smrt tak představuje vykoupení z pozemského utrpení, z neutěšeného života, jenž je pouhým koloběhem dočasných uspokojení (použijeme-li jazyk buddhismu), a je krokem k věčnosti. Myšlenku posmrtného naplnění Zeyer explicitně vyjadřuje opět v již vzpomenuté předmluvě – a znovu s akcentem na velkolepost umění: „*Všechny ideály velkého umění snad ničím nejsou než předtuchou toho intenzivnějšího bytí po*

*smrti, kde stav našeho nejvlastnějšího já bude schopnější vyšších a obsáhlejších pojmání všeho, co jest a ne se pouze zdá,<sup>30</sup> ideál pak bude skutkem a symboly budou podstatou...*“ (Zelený 1894: XI)

Pojetí smrti jako vstupu do „intenzivnější“ formy bytí není v Zeyerově případě pouhým uměleckým krédem – podobná slova můžeme číst i v Zeyerově korespondenci: *„Byl jsem přítomen skonu ubohého Mokrého. (...) Umírání bylo hrozné, ale smrt není hrozná, je jen nade vše vážná, je to největší pro nás smrtelníky okamžik. Povyšuje nás nesmírně nad vše zemské. Jako by Pán k nám přikročil blíže.“* (Zeyer a Bílek 1948: 147)

### 1.2.5 SEN A SNIVOST

Zeyerova mimořádná snivost je trvalým předmětem zkoumání literárních vědců, neunikla však ani rozboru psychologickému. Robert Konečný se již roku 1929 zabývá ve své doktorské práci analýzou snů v Zeyerově životě a díle. Příčinu Zeyerovy neobvyklé snivosti spatřuje v neuróze, která pramení z nemožnosti naplnění vytčených cílů v reálném životě. Básník má z tohoto důvodu tendenci utíkat neustále do vlastních vysněných světů, kde jedině může dosáhnout naplnění. Umění, tedy vytváření fikčních světů, je potom také speciálním typem snění – má pro Zeyera očištnou funkci (srov. Soldán 2009: 104n.).

*„Je podoba věcí ve snách, tak rozdílná od té druhé, snad pravdě bližší, než je za bdění?“* (Zelený 1894: X) Takovou otázku si Zeyer klade, když v předmluvě ke knize *O Bedřichu Smetanovi* vzpomíná na autora knihy V. V. Zeleného. Snivost je snad nejcharakterističtějším rysem Zeyerových textů a pravděpodobně také Zeyerovy povahy. Je zároveň tím rysem, který činí autora výjimečným až exkluzivním a který může řadu protikladně (realisticky) orientovaných čtenářů od jeho textů odradit. Dobová adorace faktů (způsobená pozitivistickým proudem ve vědě) je častým objektem Zeyerovy kritiky, již vyslovuje i ve sledovaných dílech.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Odkaz k buddhismu.

<sup>31</sup> Takto odpovídá Gracian Idalii, když mu dívka vyčítá přemrštěnou fantastičnost jeho vyprávění: *„Rozumím! Četla jsi nějaký o mně posudek, a ten tě pobouřil. Radíš mi tedy, bych byl přece trochu konvencionelnějším k vůli krásným očím těch obmezených pánů, kteří veřejné naše mínění tvoří, a jakýs druh dávno všude překonaného racionalismu, jenž je hrobem všeho umění, pod jiným heslem za novou moudrost vydávají?“* (Zeyer 1892: 248)

Snivost je v Zeyerových textech také jedním z hlavních atributů, který bývá připisován postavám i místům:

*„Objali se a stáli tiší ve snivém světle luny uprostřed zarostlého pustého hřbitova.“* (Zeyer 1926: 123)

*„(...) neblahá dívka<sup>32</sup> luzná a snivá jako kvetoucí sady v Jošino, o nichž básníci pějící, a již jsou radostí celé země (...)“* (Zeyer 1926: 126n.)

*„Snivý úsměv přelétl jí tvář, snivě zaplál jí zrak. Pomalu kyvla<sup>33</sup> hlavou na císařovnu, jako na znamení že svoluje, pak obrátila tvář opět vzhůru ku temnému modru.“* (Zeyer [1896]: 40)

Snivost Zeyerových postav má pravděpodobně stejnou příčinu, kterou konstatuje Konečný u autora samého: postavy si uvědomují nemožnost naplnění svých ideálů v reálném životě, proto mají tendenci stále unikat do vysněných světů. Nelze si tu nepovšimnout, že jde o začarovaný kruh: aby si člověk (postava) vytvořil reálně nesplnitelný ideál, musí nutně snít, nemožnost naplnění ideálu v realitě vede k dalším a dalším snovým únikům, v rámci kterých se vytvářejí nové ideály, od skutečnosti snad čím dál tím víc se vzdalující.

Touhy a ideály Zeyerových postav se často obracejí do minulosti – hrdinové by si přáli vrátit zpět poměry, které panovaly dříve. Snění má pak příchut' nostalgie. Tento typ touhy je obzvláště charakteristický pro pěvce (často osamělé potulné básníky – Zeyerovy druhy), kteří ve svých písních připomínají dávno minulé události. Básniřka Óno-nokómač se v myšlenkách vrací do minulého světa, který se klaněl starým božstvům a který byl patrně podle básniřčiných představ lepší než svět její současnosti. Próza *Zrada v domě Han* je rovněž založena na zpěvu básníka, který zná historii vážící se k hrobu zavátému uprostřed pouště.

Zeyerovy postavy velmi intenzivně prožívají osudy svých předků a všímají si příbuznosti s životy jich samých: Vesna v příběhu *Sen životem* zpívá píseň o krásné Takio, která společně s dětmi a manželem prchala před nepřáteli, aniž by měla šanci na záchranu. Vesna a Lu-šeng se v dané chvíli nacházejí ve velmi podobné situaci: *„Smrt, ó neblahá Vesno,<sup>34</sup> se nám blíží. Neuprchneš jako Takia se synem svým!“* (Zeyer 1892: 392) Gompači a Komurasaki pociťují sounáležitost s osudem milujících se

---

<sup>32</sup> Týká se Komurasaki.

<sup>33</sup> Týká se básniřky Óno-nokómač.

<sup>34</sup> Oslovuje ji manžel Lu-šeng.



ptáků, k jejichž hrobu připutovali. Milostná historie mladého Hoangtiho je zase velmi podobná historii jeho otce: neschopnost mlčet v obou případech zavinila doživotní odloučení od milované ženy.

Zeyerovy postavy si tedy nutně musí uvědomovat, že jejich životní příběhy nejsou ničím novým, že to, co právě prožívají, prožívala již před lety řada jejich předků – lidské osudy se nutně opakují. Proto je dobré obracet se do minulosti a přijmout z ní poučení (což se Zeyerovým postavám však často nepodaří) a zároveň hledat neustále ty hodnoty, které omezený prostor jednotlivého lidského života přesahují. Myšlenka neustálého koloběhu opakujících se lidských osudů je mimo jiné zakořeněna v konfuciánském učení. Jedině studium minulosti je pak podle Konfucia zdrojem opravdového poznání. (srov. Werner 2002: 313). „*Konfucius zcela zamítal myšlenku novosti a sám nechtěl přinést nic nového.*“ (ibid.)

Snivost postav může být však i negativní vlastností, a to když souvisí s již připomínanou mužskou ješitností a ctižádostí, která je zprvu vlastní, jak jsme výše uvedli, například Gompačimu či Lu-šengovi. Prozření z této snivosti má opět za výsledek tázání se po životních hodnotách, které lidský život přesahují. Hrdinové si v souladu s buddhistickým učením uvědomují, že tento život je stejně pomíjivý jako sen.

Sen má v Zeyerových prózách také významnou kompoziční funkci. Próza *Večer u Idalie* je vystavěna na principu dokonce několikanásobného snu: Gracian vypráví Idalii, jak upadl do stavu snění, ve kterém mu před očima obživly loutky a začaly si mezi sebou vyprávět příběhy. Jeden z příběhů – *Sen životem* – je rovněž založen na snovém principu: Lu-šeng v jeho závěru zjišťuje, že veškeré dramatické dění, které prožíval, se mu jen zdálo.

Mimořádně významnou úlohu hraje sen i v próze *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*, zde jsme však často na pochybách, co máme chápat jako sen a co je skutečnost; hranice jsou tu neostré: mladík Umbriani je přesvědčen o tom, že byl v minulém životě Číňanem Hoangti, jehož historii zapsal kdysi prastrýc Umbrianiho na svých cestách po Číně. Umbriani nadále vypráví příběh Hoangtiho v první osobě, jako by se jednalo o příběh jeho samého.

Podivné a ve vztahu ke skutečnosti pochybné jsou i okolnosti seznámení Hoangtiho s dívkou a osudovou láskou Mingeou, jejíž existence je později

zpochybněna – Hoangti se dozvídá, že se jednalo o dávno mrtvou zhrzenou kurtizánu z císařského paláce. Byl tedy svět, ve kterém se s ní stýkal, snový, nebo skutečný?

Částečné pronikání snu a nadpřirozena do „reality“ Zeyerových fikčních světů je možné, neboť tyto světy nesou jisté pohádkové či mytické rysy: duchové zemřelých mají tedy možnost vstupovat do určité míry do životů živých (to je možná další z důvodů, proč je Zeyerovy postavy – například Gompači a Komurasaki – uctívají). Velkou moc má v tomto světě také kletba – například kletba kněžny Nade-si-ko v „žaponském románu“.

Vzhledem k četné pohádkové inspiraci Zeyerových textů je však pozoruhodné, že zásahů nadpřirozených sil do fikční reality není více. Komplikace si zde hrdinové často způsobí sami, a to jim již „vyčítanou“ ambiciózností a ješitností.

Motiv snu lze konečně vztáhnout i na celek Zeyerových dálněvýchodních textů. Jelikož autor v těchto končinách nikdy nebyl, jsou tyto texty, navzdory podrobnému studiu, pouze jeho *snem* o Dálném východu.<sup>35</sup> Tento sen má pak všechny „příchuť“, na které jsme doposud narazili: příchuť nostalgie, která souvisí s tím, že dětská bezstarostnost prastarého světa, která je ještě na Dálném východě patrná, se již do Evropy nevrátí; příchuť pravdivosti, jež spočívá v uvědomění si snové pomíjivosti lidského života a v hledání obecně platných duchovních hodnot, jež zubu času nepodlehnu, a konečně příchuť krásy, neboť jde o sen, do něhož se promítají estetické priority spícího.

## 1.2.6 POHÁDKA

Jedním ze zdrojů Zeyerových obnovených obrazů jsou i pohádkové příběhy. Stojí v základu románu *Gompači a Komurasaki* a také do textů, jejichž inspirace není vysloveně pohádková, pronikají některé pohádkové motivy, což je vzhledem k autorskému záměru pochopitelné: Zeyer se nemůže spokojit s pouhým

---

<sup>35</sup> I tento Dálný východ, konkrétně Japonsko, autor v předmluvě k románu *Gompači a Komurasaki* charakterizuje jako „snový a nyjící“. (Zeyer 1926: 4) Samotný akt tvoření japonského světa Zeyer v *Písni za vlahé noci* ukazuje jako zhmotňování snů bohů Izanagi a Izanami: „A z hloubi své bezedné mysli vyvolal Izanagi tvar a pravzor všech věcí, byly to sny, které v tůni jeho duše dřímaly a k jsoucnosti se probouzely.“ (Zeyer [1896]: 42)

napodobováním skutečnosti, jeho cílem je z reality uniknout a vytvořit alternativní vysněný svět.

Jak jsme výše uvedli, je pozoruhodné, že nadpřirozené postavy nezasahují do Zeyerových příběhů tak často, jak by se dalo vzhledem k jejich pohádkové inspiraci a „snivému“ charakteru očekávat. V románu *Gompači a Komurasaki* například nenalzáme ani jednu nadpřirozenou postavu (ta však není ani v Mitfordově předloze). Pouze kněžna Nade-si-ko je obdařena nějakými zvláštními schopnostmi, neboť o ní víme, že ovládá jisté „čáry“ (srov. Zeyer 1926: 11), avšak před pomstou rozhněvaného Gompačiho ji tato kouzla nezachrání a kněžna nakonec umírá jako člověk.

S nadpřirozenými existencemi se místy setkáváme v prózách *Večera u Idalie*. V příběhu o mladé vdově, která nedodrží slib věrnosti daný manželovi a ztrácí tak svého jediného syna, stojí za porušením tohoto slibu zákeřný démon, který našeptává malíři, aby krásnou vdovu svedl.

Příběhem, do něhož zasahují nadpřirozené síly nejvíce, je nepochybně *Pověst o Pavouku hor*. Kromě pavoučí ženy, která má schopnost měnit podoby, do příběhu vstupuje i celý roj blíže nespecifikovaných strašidel. Záhadný je také původ samotné vypravěčky příběhu – pochází z rodu „syna příšery“. Pavoučí nestvůra není nijak typická pro evropské pohádky, a je tedy patrně skutečně inspirována dálněvýchodní tradicí, zato Jorimicu (i jeho „zbrojnoš“ Cuna) se tu, zdá se nám, velmi podobá evropským hrdinům. Příznačné je už to, že je Jorimicu v textu nazýván bohatýrem, což evokuje hrdiny ruských bylin; o Cunovi zase víme, že má na hlavě přilbu s chocholem: „*Vítr čechral černá péra, vlající jako hřívá s vrcholku jeho přilby.*“ (Zeyer 1892: 353).

V příběhu *Sen životem* vystoupí do popředí motiv rytířské úcty k ženě: „*Ty byla's v domě jako růže, šířící kolem sebe vůni nebeskou. Tou vůní jsme do dneška opojeni, patřili jsme dřívě tobě a zůstaneme tvými do konce.*“ (Zeyer 1892: 390) Vesnini sloužící tu vyjadřují odhodlání položit kvůli lásce ke své paní v následujících těžkých chvílích i život.

Pozoruhodný je konečně také již zmíněný milostný vztah Hoangtiho k duchovi zemřelé Mingey. Motiv nadpřirozeného manžela či manželky patří mezi základní motivy japonských pohádek (srov. Leštinová 2010: 54) a je pozoruhodné, že toto soužití by mohlo být idylické, kdyby smrtelník neporušil slib daný duchovi.

Znovu se ocitáme u klíčového problému snu a skutečnosti: smrtelník není schopen najít v reálném životě partnera, který by odpovídal jeho představám, do cesty mu tedy vstoupí partner nadpřirozený, který je ztělesněním jeho ideálů; avšak podmínkou šťastného soužití je tu respektování jistého iracionálního příkazu, který je smrtelníkem, jenž je snad stále příliš svázán se světem skutečnosti, v návalu světské racionality porušen. Člověk tedy nikdy není schopen se reálnému světu úplně vzdálit.

Mezi časté postavy japonských pohádek patří, jak uvádí Leštinová (2010), i dvojice mnich a jeho učedník. V těchto pohádkách nejčastěji mladý učedník přelstí mnicha, v Zeyerově příběhu z prózy *Večer u Idalie* jsme naopak svědky toho, jak je učedník ve své snaze přelstít svého učitele neúspěšný. Na konci prózy tak znovu zjišťujeme, že se nám v rámci našeho života sotva podaří přechytračit své předky, neboť lidská historie je dlouhá a vše podstatné již nepochybně vymysleli ti před námi.

Je pravděpodobné, že jisté pohádkové rysy Zeyer do svých próz nezávisle na předloze také přidával. Jak jsme výše uvedli, „žaponský“ román *Gompači a Komurasaki* téměř neobsahuje nadpřirozené postavy, je tu však jedna postava, která je typicky pohádková, i když je patrně spojena spíše s evropskou pohádkovou tradicí. Touto postavou je Gompačiho falešný přítel Mubara, který hlavního hrdinu svádí na nepravou cestu. Mubara je v textu mimořádně funkční postavou – orientujeme-li se podle tradiční Proppovy terminologie, plní roli škůdce. (srov. Propp a Šmahelová ed. 2008: 31n.) Mubarovi se skutečně podaří na základě šibalských rad přivést Gompačiho do neštěstí. Gompači se pak od kněžny Hotaru sice dozvídá pravdu o jeho pokrytectví, v románu však chybí významný pohádkový moment, a to škůdcovo potrestání.

Stejnou funkci přisuzujeme i postavě mandarína Kutaju v próze *Zrada v domě Han*. Ani zde však není škůdce potrestán, přestože je jeho provinění odhaleno.

Zeyer se totiž nesoustředí na osud nenapravitelných, nadobro zkažených padouchů, neboť jej zajímá právě pokání a duševní přeměna hrdinů, kteří svých chyb litují – nepolepšitelní škůdci proto mizí ze scény, jakmile v příběhu splní svoji funkci.

V románu *Gompači a Komurasaki* je zakódována i možná odpověď na otázku, jaký smysl má vyprávění pohádkových příběhů. Nalézáme ji v momentu, kdy se Komurasaki probírá z bezvědomí, do kterého upadla poté, co se dozvěděla o tragické smrti své rodiny, a jedna z okolních žen jí pro utěšení vypráví pohádku. Pohádky tedy (stejně jako příroda) nabízejí Zeyerovým postavám únik a uklidnění v těch nejtěžších

chvících: dávají hrdinům možnost utéci z „reálného“ světa do světa snového, který má jiná pravidla; případně je informují o starostech jejich předků a ukazují tak, že ve svém trápení nejsou sami. Motivy pohádkové tedy velmi úzce souvisejí s motivem snu.

### 1.3 Obraz Dálného východu v prózách Julia Zeyera

Michal Topor (2008: 319–329) přistupuje k Zeyerovým dálněvýchodním textům prostřednictvím dvojího „vyhnanství“, které má svou příčinu v reálných traumatech autora.

Na jedné straně stojí vyhnanství *erotické*: Topor zde připomíná existenci „*fatální hranice mezi mužem a ženou*“ (ibid.: 322), která je pro Zeyerovy dálněvýchodní texty typická – Čaokiun musí žít v odloučení od císaře, kterého miluje; Hoangti je vzdálen od Mingey, neboť jeden z nich je součástí světa živých, druhý světa duchů; Gompachi a Komurasaki či Lu-šeng a Vesna žijí dlouhý čas v odloučení apod.

Druhou „stranu mince“ pak představuje vyhnanství *sociálně estetické*: není divu, že dálněvýchodní svět se svou bohatou kulturní tradicí, jež má tak významné postavení, že pronikla i do sféry každodenních činností a do společenského života každého člověka, poskytl básníkovi nespokojenému s malostí českého prostředí ideální útočiště pro jeho snivou povahu.

Naše analýzy napovídají, že si Zeyerův obraz Dálného východu představujeme o něco složitěji, pokusme se jej tedy nyní namalovat tak, jak nám jej zprostředkovaly sledované texty.

Pozadí tohoto pomyslného obrazu by měla zcela jistě tvořit přírodní scenerie. Jak jsme uvedli v příslušném analytickém oddílu, Zeyer věnuje přírodním popisům (zejména popisům zahrad) značný prostor. Takové popisy zde však neplní pouze dekorativní a poznávací funkci, ale mají i svůj významový potenciál: autor tak dává najevo sepětí dálněvýchodního člověka s přírodou, v jejíž náruči tento člověk – na rozdíl od Evropana – stále nevědomě spočívá. Dálněvýchodní krajiny jsou často ještě prostoupeny božstvy (šintoistický pohled), jež mohou lidem v těžkých chvílích přijít na pomoc. Obzvláště významné se nám v Zeyerových textech zdají být momenty, kdy dochází ke splynutí člověka a přírody (např. Umevaka a jeho matka), kdy je „pokrevní“ pouto mezi člověkem a matkou přírodou potvrzeno. Domníváme se, že důraz, který Zeyer klade na sepětí svých postav s přírodou, pramení z myšlenky, již vyslovuje Gracian ve *Večeru u Idalie* a již jsme už výše citovali, totiž že „žlutá rasa je původnější“. Gracian obdivuje u dálněvýchodních lidí, kteří jsou pro něho stále dětmi,

vlastnosti, jež (možná paradoxně vzhledem k výlučnosti svého estetického programu) naplňovaly dojetím, ale i úctou samotného Zeyera, totiž přirozenost a prostotu.

O lásce k prostým, obyčejným lidem, již tiše konají svou skromnou práci a nemají žádné velké společenské ambice, nacházíme mnohé důkazy v Zeyerově korespondenci: „*Byl jsem tyto dni velmi dojat, dostal jsem z Vodňan k svému svátku gratulaci – od své bývalé posluhovačky. Je to ‚coeur simple‘, řekněte ale, není-li to poetické, když mi píše: ‚Z rozkazu Božího nechť vede jich Anjel Rafael po všech cestách, jako provázek Tobiáše...‘ Pak mi píše, že se všickni známí po mně ptají, že říkají, že je to škoda – ‚i ten Louženský‘ (je to slepý zedník) ‚poslal k nám jeho ženu, zdali jsou živ, že slyšel, v Paříži že vystupuje velká voda, a pořád říkal, ach Bože, snad se neutopil.‘ ...Dávno mě tak nic nenaplnilo radostí jako láska těch prostých, dobrých lidí. Zasloužím-li si ji? That is the question!*“ (Zeyer et al. 1949: 101)

Bezstarostný dětinský život je tak jedním z předmětů Zeyerovy touhy, i když se k takovému způsobu života přiklonit nedokázal (nikdy neuskutečnil například diskutovaný vstup do kláštera); k odchodu z (pře)civilizovaného světa má však dost síly například básnička Óno-nokómač, která odchází z prostředí válcovaného buddhismem mezi prostý národ Ainů.

Obraz, jež se v této kapitole pokoušíme malovat, by však paradoxně vůbec neměl být prostý – naopak bude potřeba využít všechny možné prostředky k tomu, aby vzniklo umělecky exkluzivní dílo, které bude dávat na odiv svou krásu.

Nezanedbatelnou stránkou obrazu je jeho barevnost. K dekorativnosti textu přispívá velké množství odkazů ke zlaté a stříbrné barvě či k drahým kovům, kamenům, perlám, drahým látkám a dalšímu luxusnímu zboží. Celek obrazu by měl diváka proto uchvátit a zároveň by jej měl přenést do krajiny snů, neboť je jasné, že taková краса nemůže existovat v divákově všední (evropské) realitě.

V souvislosti s těmito dekorativními ornamenty jsme uvažovali i o jisté míře poznávací funkce textu, neboť Zeyer využívá ve svých popisech také četné odkazy k artefaktům, jež byly z dálnovýchodních zemí dováženy, vystavovány v muzeích, a jež tedy mohly zprostředkovat Evropanům (kteří na toto území nikdy nezavítali) částečné poznání odlehlých končin. Popisy prostředí (exteriérů i interiérů), postav i jejich činností jsou, jak jsme uvedli, velmi stereotypní a takřka „učebnicové“: je na nich znát, že autor dálnovýchodní kulturu studoval velmi podrobně, ale zároveň i to, že Zeyer země ve skutečnosti nikdy nenavštívil. V oddílu *Umění a краса* se snažíme

dokázat, že cílem těchto stereotypních zobrazení je také poučení evropských čtenářů o cizokrajných zvyklostech.

Možná teď překvapíme svého čtenáře, když zde uvedeme, že obraz, jež v této kapitole malujeme, by neměl být svým působením pouze vizuální: musí zasáhnout všechny divákovy smysly – po zrakových vjemych by měl zprostředkovat ještě zejména vjemy zvukové.

V příslušném oddílu jsme upozornili na jazykové prostředky, které činí řeč Zeyerových textů rytmickou a eufonickou. Na rytmičnosti textu se podílí zejména kumulace různorodého jazykového materiálu, která přináší do syntaktických celků jistou míru organizovanosti. Povšimli jsme si, že Zeyer v některých textech sám přechází do rytmizované prózy. Zvukomalebnost pak způsobuje hlásková instrumentace i anaforické opakování stejných slov. Obě zvukové charakteristiky – zvukomalebnost i rytmičnost – jsou v naprostém souladu s povahou tradičních japonských a čínských textů. Ty bývají, jak jsme uvedli, často ve vypjatých momentech prokládány verši a obsahují množství homonym. Zeyer navíc přijal za své tvrzení nejen o mimořádné hudebnosti dálněvýchodních jazyků, ale i o jejich nevídané poetičnosti – proto spolu jeho postavy někdy hovoří prostřednictvím náznaku a symbolu.

Obraz, který tu vytváříme, by měl být silně poznamenán individualitou svého tvůrce. Musíme cítit, že představy, které jsou tu vykresleny, jsou soukromým vlastnictvím jeho tvůrce-umělce. Je velmi pravděpodobné, že některé exkluzivní představy s autorem nebudeme sdílet nebo je nepochopíme; víme přitom, že pokud se nebudeme chtít nechat autorovými představami unést, bude mu to lhostejné: „(...) Nuž, dobře, ať za mnou neletí, ti kteří nemohou, ti kteří nechtějí, mně se po nich tak málo stýská jako jim po mně. Ať zůstanou tedy prostě před střízlivě obílenou zdí jako slavný císař Hing-vang!“ (Zeyer 1892: 250)

Bude se tedy jednat o dílo, které nebude přístupné každému. Není tomu snad tak, že by se autor distancoval od nějaké konkrétní společenské vrstvy, ale těmi, kdo do vyvoleného okruhu umělcových vnímatelů nikdy patřit nemohou, jsou zapřisáhlí pozitivisté bez špetky fantazie.

Obraz by nás měl tedy vytrhnout z reality a přimět ke snění. Volba exotického prostředí, které osobně neznal ani samotný autor, je pro vyvolání efektu snovosti velmi výhodná. V analýzách jsme si rovněž povšimli skutečnosti, že do textů místy



pronikají i pohádkové motivy (čerpající z tradice dálněvýchodní, ale patrně i evropské), jsme si tedy jistě vědomi fantazijní podstaty zobrazeného prostředí. Jelikož většina sledovaných textů čerpá ze starých dálněvýchodních pohádek či legend, jež podávají informace o dávno minulých dobách, obrací se zde snění i do historie, a jak jsme uvedli, má příchut' nostalgie. Snový charakter prostředí však nezabraňuje postavám v tom, aby samy snily, snivost bývá naopak jejich dominantním rysem. Ani tento vybájený svět tedy není natolik dokonalý, aby nebylo možné toužit po lepším.

Divákovo uchvácení krásou obrazu a dílem inspirované snění však nemůže být naším jediným cílem. V každém Zeyerově díle je totiž možné vysledovat jisté etické poselství. Myšlenky, které v autorových prózách nacházíme, jsou inspirovány nejrůznějšími náboženskými a filozofickými směry.

V souvislosti s motivem snu je zde vyjádřena myšlenka, že život je pouhým snem<sup>36</sup> a že to opravdové bytí člověka přichází až po smrti.<sup>37</sup> Pozemské úspěchy nemají ve skutečnosti žádnou hodnotu, nabízejí jen dočasné uspokojení v životě, který je utrpením.<sup>38</sup> Náplní lidského života by měla být snaha o neustálé sebezdokonalování,<sup>39</sup> především o zdokonalování vlastního „vnitřního“ života, tedy duchovní stránky. Žádný hříšník zde není ztracen, pokud se vydá cestou pokání a usiluje o napravení spáchaných zločinů. V pozemském světě mají cenu pouze ty hodnoty, jež lidský život přesahují – těmito hodnotami jsou především různé podoby lásky: láska muže k ženě, jež je schopna obětování se pro druhého; láska k bližnímu, která upřednostňuje zájem druhých před vlastním zájmem, a láska k Bohu, tedy víra, která je obrovským darem vyplývajícím z boží milosti.

Pohled na výsledný obraz by měl tedy diváka do jisté míry i proměnit, popřípadě alespoň přivést k zamyšlení se nad sebou samým. Divák by se měl nechat inspirovat idejemi, které jsou obsaženy už v těch nejstarších příbězích napříč různými kulturami, a které mají tedy nezpochybnitelnou hodnotu, jež nepodléhá zubu času a není závislá na příslušném kulturním prostředí.

---

<sup>36</sup> Jedná se patrně o myšlenku inspirovanou buddhistickým učením.

<sup>37</sup> Zde se už buddhismus stýká s křesťanstvím.

<sup>38</sup> Jedná se o jednu z buddhistických pravd.

<sup>39</sup> Myšlenka patrně vychází z konfucianství.

Právě tento aspekt dálněvýchodních textů v Toporově charakteristice, již jsme uvedli na počátku tohoto oddílu, postrádáme. Domníváme se, že k dvojici Toporových vyhnanství by bylo možné přidat ještě vyhnanství třetí – vyhnanství náboženské, či lépe *duchovní*. To bylo zapříčiněno skutečností, že Zeyer před svou katolickou konverzí svědomitě studoval řadu jiných duchovních směrů a z nich si postupně skládal – řečeno s Ondřejem Sládkem – svůj *náboženský kaleidoskop* (Sládek 2009: 40n.). Myšlenky jednotlivých náboženských směrů jsou, jak jsme si ukázali na textech, různě upravované, a výsledný duchovní názor je tedy opět velmi individuální a znovu staví sledovaného básníka do výlučného postavení.

## 2. Dálný východ Jiřího Karáska ze Lvovic

Jiří Karásek ze Lvovic stejně jako Julius Zeyer Dálný východ nikdy osobně nenavštívil, rovněž ve shodě se Zeyerem se však věnoval sběratelství orientálního umění. Proslulá Karáskova galerie sice sestává především ze slovanského umění a grafik (srov. Homolová ed. a kol. 1982: 126), avšak její součástí jsou i japonské dřevořezy a čínské grafiky. „Karásek získal proslulá díla, většinou v prvních, ale i pozdějších otiscích – Kacučika Hokusaie, Utagawa Kunisady a Óoka Šumboky –; přesto na kvalitě nic neztrácí. Kromě toho se mu podařilo získat i dnes velmi ceněné listy Foujity z dvacátých let, z nichž jeden je dokonce dedikován Janu Zrzavému.“ (Sen o říši krásy = *Dream of the empire of beauty: sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic* 2001: 151)

V jednom z dopisů Edvardu Klasovi (ve skutečnosti Vladimíře Jedličkové) se Karásek přímo vyznává ze svého obdivu k Japonsku a jeho umění: „Miluji Japonsko a moje pracovna má několik koutů, kde vydechují své kouzlo různé japonské drobnůstky. Co však jsem spatřil živé Japonce,<sup>40</sup> jsem přesvědčen, že není iluzí pokládati Japonsko za jediný umělecký kout celé země. Ta obdivuhodná Sadajakko, roztomilá jako porcelánová křehká loutka a přitom taková umělkyně!“ (Karásek ze Lvovic 2001: 22)

Texty s dálnévýchodními motivy tvoří však jen nepatrný zlomek Karáskova díla – o to zajímavější ale bude hledat důvod, proč se tyto motivy vyskytují i v tvorbě autora, který většinou svého díla mířil jinam.

Jako možné vysvětlení se nabízí vliv dobového trendu (viz *Úvod*) či Karáskův obdiv k Juliu Zeyerovi.

### 2.1 Vztah k Juliu Zeyerovi

Zeyer byl pro Karáska celoživotním uměleckým vzorem, se kterým se však nikdy osobně nesetkal – jejich známost se omezila pouze na několik dopisů.<sup>41</sup> Karásek si vážil Zeyera jako progresivního umělce. V zeyerovském nekrologu později zařazeném do knihy *Renaissanční touhy v umění* označuje Karásek Zeyera za

---

<sup>40</sup> Na divadelním představení v Neues Deutsches Theater.

<sup>41</sup> O obsahu dopisů viz Kolařík (2009: 248n.). Dopisy jsou součástí Literárního archivu Památníku národního písemnictví.

předchůdce moderních uměleckých směrů včetně dekadence: „*Svým uměleckým, estetickým smyslem, jemností, pozdní dráždivostí svého cítění, rafinovanou kulturou, překypělými, přeplněnými svými stilisacemi, tím vším souvisí přímo s tím, co později dostalo v literatuře jméno dekadence, a co není než romantikou nervovou proti staré romantice citové.*“ (Karásek ze Lvovic 1926: 120)

Na básníkovi jej zvláště fascinuje subjektivita jeho tvorby, tedy že „*je stále ve svém díle roztekly a překypující v něm*“. (ibid.: 115) Dekadentnímu slohu Zeyera přibližuje tehdy, když akcentuje jeho vzpurný „*protest a boj proti všednostem reality*“ (ibid.: 118), který je podle Karáska v básnickově umění patrný, byť by byl v soukromém životě Zeyer sebeplašší.<sup>42</sup> Z těchto charakteristik již vysvítají Karáskovy vlastní umělecké ideály (viz zejména *Karáskův autoportrét*).

Karásek obdivoval Zeyera do té míry, že se nám tento obdiv místy zdá být až posedlostí: pravidelně docházel do libockého literárního salonu Anny Lauermannové, a dokonce si později pronajal pokoj v dříve Zeyerově vile, aby mohl být svému vzoru nablízku. Z korespondence s Marií Kalašovou vyplývá, že se Karásek seznámil i s některými Zeyerovými dopisy původně adresovanými právě Kalašové, dále pak Karásek píše: „*A víte, že mne dojala velmi možnost mého styku s osobami, jež měl Zeyer tolik rád? Zdálo mi se, že se tak básníku více přibližuji a že jej opravdověji chápu, než mi bylo dosud možno s kritického hlediska.*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 18)

Zajímavé však je, že Zeyerových japonerií a chinoiserií si Karásek pravděpodobně tolik nevážil. V nekrologu zahrnutém do *Renaissančních tuh* uvádí pro pozvednutí Zeyerovy reputace (v kontrastu s tvorbou inspirovanou Dálným východem) také hodnotnější dílo: „*Byla to přílišná kultura, přílišná erudice, jež činila nepřístupným Zeyerovo dílo. Bylo to přílišné bohatství, jež budilo domněnku, že nádherný obal kryje vnitřní prázdnotu. Ale od nejrůznějších čínských a japonských kuriozit jako Gompači a Komurasaki a Blaho v zahradě kvetoucích broskví se přijde přece k Janu Marii Plojharovi, jenž je hlavně zajímavý právě v partiích psychologické analýzy.*“ (Karásek ze Lvovic 1926: 110)

---

<sup>42</sup> Jediná kritická místa textu se dotýkají autorovy „šťastné a věřící“ povahy, která činí jeho díla příliš bezproblémovými. Bezproblémovost a nekomplikovanost je pak, jak Karásek uvádí, charakteristická i pro Zeyerovy postavy. Víme, že Zeyer trpěl vnitřními sváry minimálně tolik jako Karásek, avšak je pravdou, že do svého díla tuto vnitřní rozpolcenost nenechal pronikat tak svobodně jako Karásek.

Karásek sice Zeyerovy „kuriozity“ přímo neodsuzuje, je však zřejmé, že si více cení například jeho *Plojhara*. Jak jsme již uvedli, Karásek uplatňoval na Zeyerova díla (i na díla jiných autorů) stejná kritéria jako na texty vlastní: sledoval například, do jaké hloubky je autor schopen zobrazit lidské nitro. V Zeyerových dálněvýchodních prózách jsou vystupující postavy většinou velmi ploché;<sup>43</sup> „přílišnou erudicí“ jsou tyto prózy vzhledem k autorovu svědomitému studiu prostředí zatíženy zcela jistě.

Není-li tedy hledanou pohnutkou obdiv k obdobně zaměřeným textům autorova vzoru, bude nutné vyvodit příčiny Karáskova dálněvýchodního poblouznění z interpretace textů. Zajímat nás opět bude především obraz Dálného východu v autorových dílech a také otázka přínosu využití dálněvýchodních motivů spisovatelovým estetickým prioritám.

## **2.2 Dálněvýchodní texty Jiřího Karáska ze Lvovic**

V Karáskově díle nacházíme dva texty s výraznou dálněvýchodní inspirací. Jedná se o báseň *Japonerie*, první sonet sbírky *Zazděná okna* (1894), a knižní drama *Sen o říši krásy* (vyd. 1907). Datace děl vypovídá o jejich nezanedbatelném časovém odstupu. *Zazděná okna* představují básnický debut Jiřího Karáska, v němž se stylizuje do umělce „*k smrti vysíleného, opěvajícího samotu, sen a zánik*“ (Homolová ed. a kol. 1982: 126), tedy do subjektu dekadentního. Statičností popisovaného pocitu či svou formální artistností (mj. časté užívání sonetové formy) však sbírka dle Bohumila Svozila (1979: 74n.) ještě částečně patří do předchozí „predekadentní“ etapy, již reprezentují zejména sbírky Jaroslava Kvapila, Otakara Auředníčka a Jaromíra Boreckého.

*Sen o říši krásy* je pak již poznamenán symbolismem – drama vznikalo ostatně pod vlivem textů Maurice Maeterlincka (viz zejména oddíl *Láska a přátelství*).

*Snu o říši krásy* se budeme věnovat podrobněji, neboť jde patrně o dílo vyzrálejší. Pro jeho interpretaci opět volíme strategii příznačných motivů. Báseň budeme pro větší přehlednost interpretovat v samostatném oddílu – při následné motivické analýze dramatu čtenáře na tuto část v případě podobností odkážeme.

---

<sup>43</sup> Tak je tomu však i v čínských a japonských klasických starých textech.

## 2.3 Japonerie, interpretace básně

Pro snadnější orientaci uvádíme báseň v plném znění.

*Ó kraji, k jehož břehům toužně vížem  
Své fantasie jachtu zbloudilou,  
Mé duše misku, v které barvy schnou,  
Zkrop vlahou mokrou rozstříkaných pižem.*

*Ať třených tuší měkce slitá vůně  
A fantastika draků šklebivých,  
Ryjících drápy v porculánů sních,  
v mou mysl splyne, po barvách jež stůně.*

*Jen barvy, vůně tam, kde prší stíny,  
Kam padá popel nudy matný, líný  
A soumraku svit kalně zsinalý!*

*Jen barvy, které výskají a hoří!  
Ať tekou v duši s kouzlem cizích moří,  
Ať v požár barevný ji zapálí!*

(Karásek ze Lvovic 1922: 20)

V citovaném sonetu je patrný výrazný lyrický subjekt, jenž promlouvá v první osobě. Spojení jako „mé duše“ či „v mou mysl“ tak zdůrazňují individualitu prožitku. Odkazy k dálněvýchodním artefaktům společně s motivy cestování pomáhají obohacovat obraznost básně, vznikají tak netradiční genitivní metafory: jachta fantasie, miska duše, sních porculánů. Ozvláštňujícím dojmem působí také odkazy k tuší či šklebivým drakům.

Text usiluje o vyvolání smyslových představ – zvláště zrakových a čichových.<sup>44</sup> Duše lyrického subjektu, která je ve třetím verši první strofy připodobňována k malířské misce (představa lidského nitra jako uměleckého díla), trpí nedostatkem barev a vůní, tedy nudou – viz druhý verš třetí strofy. V básni si všímáme kontrastu světla a stínu. Nuda a prázdnota duše je zde spojována s temnotou – viz třetí strofa (stíny, popel, matný, soumrak, zsinalý). Nová energie a inspirace je naopak dávána do

---

<sup>44</sup> Nepodceňujme však ani hudebnost básně. Přestože eufonometr Ústavu pro českou literaturu vypočítal nižší eufonický koeficient (0,53), v textu je vyšší frekvence „vzlykavé“ dvojhlasiky ou či konsonantických shluků a souhlásek ř, ť, které v nás vyvolávají představu „rozdrásané“ duše.

souvislosti se zářivými barvami – zejména čtvrtá strofa (barvy, které výskají a hoří; požár barevný).

Zářivou barevnost má do setmělé duše lyrického subjektu přinést právě myšlenka na Dálný východ, na „kouzlo cizích moří“, tedy na něco nevšedního, neotřelého, co ještě nestihla každodennost přikrýt svým stínem. Šklebiví draci patrně odkazují ke světu, v němž lidé ještě věří fantastickým, iracionálním představám a činí tak své životy dobrodružnějšími.

Hned první verš vypovídá o tom, že Japonsko je pouze objektem naší touhy. K jeho břehům může dolétnout jen naše fantazie: je to končina nepoznaná a nedostupná. Snivost lyrického subjektu explicitně a s parnasistní vzletností vyslovená v prvním verši (... *k jehož břehům toužně vížem*) nás upomíná na tvorbu starších básníků (a také na snivost Zeyerových postav); motiv citově vyprahlé duše, která žízní po vzrušení (ústřední motiv celé sbírky), je však již dekadentní.

## ***2.4 Návrtné motivy a témata ve *Snu o říši krásy****

Pro pochopení obrazu Dálného východu v díle Jiřího Karáska ze Lvovic jsou, domníváme se, klíčové tyto motivicko-tematické komplexy, které dále analyzujeme: krása a bolest; láska a přátelství; tajemství; individualita a vzpoura.

### **2.4.1 KRÁSA A BOLEST**

V dramatu *Sen o říši krásy* hraje téma krásy naprosto klíčovou úlohu. V pohádkové říši totiž „*není nic mimo KRÁSU a (...) nejkrásnější je zároveň císařem*“. (Karásek ze Lvovic 1999: 285) Do hry vstupujeme v momentu, kdy krása stávajícího císaře Vu-tinga už počíná uvadat a vrchní mandarín Zo-zung-tang se již shání po jinochovi, který by svou krásou císaře překonal a mohl se tak stát novým vladařem. Když se to mandarínovi podaří, zestárlý císař (jehož čelo však zatím hyzdí jen jediná vráska) má být odklizen do Věže Smrti – pro stáří a ošklivost totiž v říši není místo.

Kráska je v říši znamením boží přízně; nejuctívanější sochou v chrámu je potom socha boha krásy, ke které se také Vu-ting na začátku dramatu modlí, aby mu byla

krása zachována. V okamžiku, kdy počne císařova krása vadnout, je mu vytýkáno, že se rouhal bohům, a nezaslouží si tedy již dále vládnout. Z nového císaře Vu-lienčinga naopak boží přízeň přímo tryská: *„Nikdo není krásnější nad nového císaře. Nevím, v kterém kraji ho našli. Ale spatří-li jej kdo, je hned oslněn. Je cítiti okamžitě, že božstvo sídlí v jinochovi, že prozařuje z něho, z jeho štíhlého těla, z výrazu jeho tváří. Nikdo nemůže býti císařem vedle něho.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 300)

Vu-lienčing je s božstvy spjatý do té míry, že se po jeho smrti zřítí i socha samotného boha krásy a celá říše zasažená zemětřesením zanikne. Říše bez krásy tedy už nemá smysl; krása zde platí za absolutní hodnotu – pokořený císař Vu-ting poznává, že krása má větší cenu než život jednotlivce (než vlastní život) a zemřít pro krásu, která nás překonala, je tedy vlastně štěstím: *„Vím, že krása nemá váhati, když má ustoupiti kráse. A že je dobrodiní pro ni zemřít, než se počne měniti v ohyzdnost a stáří. (...) Nyní vím, že je krásno zemřít, jsme-li překonáni větší krásou, než kdy byla naše vlastní.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 325n.)

Zaměříme se nyní na to, jak vypadá karáskovský ideál krásy. Ve sledovaném dramatu se hovoří výhradně o mužské, či spíše jinošské kráse; ženské postavy zde dokonce vůbec nevystupují. Ztělesněním nejvyšší krásy by měl být, jak jsme již uvedli, vládnoucí císař.<sup>45</sup>

Důležitou podmínkou krásy je v první řadě císařovo mládí. Je tedy jasné, že žádný panovník nemůže vládnout věčně – Zo-zung-tang sděluje, že během jeho služby v paláci se ve funkci císaře vystřídalo šest mužů (srov. Karásek ze Lvovic 1999: 315). Je pozoruhodné, že popis Vu-lienčinga, nového ideálu krásy, je velmi vzdálený tradičnímu vzezření Asiatů a připomíná spíše evropský standard: *„Je vysoký, štíhlý, s jemně klenutými kyčli, jasné pleti, s očima sladce něžné, šeříkové modři pod dlouhými řasami, se rty podobnými lupenům růže, vydechujícími omamné aroma jako tuše.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 305) A jinde se uvádí: *„Jeho pleť je bílá, ambrově jemná, čistá jako ledové květy. (...) A jeho vlasy, ty jsou nejkrásnější. Mají ve stínu barvu hasnoucího zlata. Ozářeny hoří jako zlacená měď, stávají se plamennými jako řeřavé uhlí. Když se rozpoutají kolem tváří, jsou jako řeka zlata v úpalu slunce.“* (Karásek ze

---

<sup>45</sup> Krása je totiž nejdůležitějším kritériem volby nového panovníka; naprosto lhostejný je oproti tomu kupříkladu původ vyvoleného jinocha: o Vu-lienčingovi se dovídáme, že pocházel z chudých poměrů a byl prostým rybářem.



Lvovic 1999: 301) Vu-lienčing je tedy – překvapivě – zlatovlasým blondýnem s modrýma očima a bělostnou pletí. Z toho usuzujeme, že Karásek se ve svých dílech jen minimálně soustředí na to, aby čtenáři přiblížil dálněvýchodní realie – exotické prostředí děje mu pomáhá především uniknout od všednosti, Dálný východ se tu však musí podřídit jeho estetickým prioritám.

V Karáskově textu si všímáme důsledného spojování krásy se světlem, které je vysvětlováno jako boží přízeň. Světelné motivy se proto hojně objevují i v pasáži dramatu, kdy lid nadšeně opěvuje krásu nového císaře: *„Našli jsme Krásu. Plameny vytryskly. Paprsky promluvily. Všechny ohně nebes prýští na zemi. Ale žádná záře není nad světlost Krásy, kterou jsme našli.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 307n.) Odkazy ke zlaté barvě (která je například barvou císařových vlasů) potom pomáhají představu světelného oslnění utvářet. K této představě však, zdá se nám, přispívá i jasná bílá pleť či modré oči.

Iluzi záře dále dotvářejí i četné – secesně dekorativní – popisy skvostných rouch posetých drahými kameny: *„Jest oděn v stříbrně šedé roucho, poseté neurčitými a zase ostrými ohni drahokamů, z nichž svítí zeleně chryzoberyl, mléčně cymofan, váhavě modře opál.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 305)

Vzpomeňme si ještě na báseň *Japonerie*, kde se motivy světla a barev také vyskytovaly v hojné míře – zde jsme je spojovali zejména s prožitkem nevšednosti, která vnáší jiskru života do vyprahlé duše. Krása však v Karáskových textech nutně souvisí s nevšedností, vzácností (mimo jiné i odkazy k drahým kamenům – pro Evropany vzácnému zboží). Krása císaře Vu-lienčinga je bezpochyby také nevšední, ba vzácná – její „božství“ pak možná spočívá právě ve schopnosti probouzet k životu duše ostatních (více viz oddíl *Láska a přátelství*).

Od Zeyera se Karásek odlišuje především těsným spojením motivu krásy s motivem utrpení. Vznešená krása člověka stojícího na vrcholu je tu totiž jen jedním pólem krásy; tím druhým (možná méně výrazným, avšak podle našeho názoru neméně důležitým) pólem je právě krása trpící. Vu-lienčing říká Vu-tingovi těsně před závěrem dramatu: *„Pochopil jsi už, že je krása nejen v tom, co trvá, ale i v tom, co mívá? Že je krása nejen v příchodu, ale i v odchodu?“* (Karásek 1999: 324n.) Kdyby Karáska zajímala pouze bezvadná mladistvá krása – tak jak (paradoxně) tvrdí v předmluvě k dramatu – opustil by nadobro stárnoucího Vu-tinga ihned poté, co jej vystřídá

krásnější Vu-lienčing. Autor však nepřestává sledovat Vu-tingovy osudy a popisuje i jeho zošklivění způsobené stárnutím.

Vadnoucí a uvadlá krása spojená s bolestí je pro Karáska, zdá se nám, ještě více fascinující než krása dokonalá: „*Bohové mohou býti krásnější, ale nevyrovnají se tobě, neboť necítí hoře. Ty jsi nejkrásnější, neboť pláčeš.*“ (Karásek 1999: 302) Zde císař Vu-ting charakterizuje bolest dokonce jako nutnou podmínku nejvyšší krásy. Karáskovi krasavci se snad bez výjimky vyznačují bledostí ve tváři, která je znamením jisté chorobnosti této krásy a brzkého příchodu smrti: „*Císař je krásný, ale zemdleného, jako umělého půvabu: bledý, mdlým svitem choroby prozářený. Tím více z bělosti tváří proniká hluboký purpur rtů. V celé bytosti císařově zdá se dřímati smutek, marně čekající na útěchu.*“ (Karásek ze Lvovic 1999: 289) Bledým trpícím krasavcem se v Karáskově díle – například v *Gotické duši* – stává dokonce i Kristus: „*Veliký nahý Kristus se bělal z kříže do temnot kostela, jako by dával důvěrný pokyn těm, jež se zřekly pro něj všeho, by mlčely... A jeho krvácející rány zářily tmou jako rozžhavená mystická znamení, jež oslepují zraky nechtějící již ničím poskvrňovati čistoty od doby, kdy přijaly jich posvátný, tajemný odlesk.*“ (Karásek ze Lvovic 1991: 28) A jinde: „*Obličej jeho byl křídově bledý, skoro mrtvolný, vrámovaný do hustých vlasův a vousův onoho nejčernějšího odstínu, s jakým se odrážejí za bezměsíčné noci tmavé věci v hladině vodní. Dodávaly obličejí vzezření neobyčejně chmurného a přísného. Mrazivost vála z vysokého čela. (...) K tomuto obličejí se zdála šířka ramenou a mohutnost těla skoro atletickou. Pod dlouhým, splývajícím hávem bylo lze tušiti silná prsa a plece a mohuté boky.*“ (Karásek ze Lvovic a Med ed. 1991: 56)

Popis se vyznačuje důrazem na tělesné detaily, místy až intimního rázu. Domníváme se, že právě krása utrpení zosobněná Kristem a intenzita tohoto prožitku jsou důvodem Karáskova zájmu o křesťanskou víru. Zde se pak Karásek rozchází se Zeyerem, podobně jako se v této otázce rozcházel Zeyer s Františkem Bílkem.<sup>46</sup>

Doklady o Karáskově zbožňování krásy spojené s bolestí a brzkým zánikem nalézáme i v jeho korespondenci. V jednom z dopisů Marii Kalašové se Karásek ze své podivné estetické priority vyznává naplno: „*Hrob Zeyerův je zapomenut. Nemyslíte*

---

<sup>46</sup>„*Bílkovy sny o utrpení jako nejvyšší formě štěstí, jeho toužení po člověku, který by mu ublížil a tím prohloubil jeho štěstí z utrpení, Zeyer rozhodně odmítal, a opět v duchu křesťanské tradice, nenávidějící zlo, ale milující a odpouštějící zlému člověku, napomíná Bílka: „... není Vám líto toho, od kterého to vaše utrpení vychází?“ (dopis z 24. února 1899).*“ (Med 1997: 121)

však, že zapomenutí je největším půvabem hrobů? Miluji zvadlé květiny a mrtvé, zrazené sny. A přál bych básníku, jsou-li pod zemí sny, aby snil nejkrásnější z nich jen pod zvadlým listím, které mu tam na podzim setřese strom, jenž se nad jeho hrobem sklání, a u hrobu aby truchlilo jen zapomenutí.“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 47) Jako by mrtvý, zapomenutý a nedoceněný Zeyer byl pro Karásku přitažlivější než Zeyer živý. Opět si tak všímáme jisté dekadentní proklamace.

Preference umírající krásy pravděpodobně spočívá v nepřekonatelné intenzitě prožitku – trvala-li by krása věčně, brzy by nám zevšedněla a přestala by být krásou, nese-li však v sobě stín smrti, stává se něčím naprosto jedinečným, uchvacuje nás, chceme z ní vstřebat co nejvíce, neboť víme, že nám k tomu moc času nezbyvá. Již mrtvý člověk či mrtvá říše (v našem případě starověká Čína) mají také svůj půvab: ztratili už kontakt s naším světem, povznesli se nad něj, otevírají prostor ke snění, k různým výkladům, a tak se stávají symboly.<sup>47</sup>

Z pozemského života víme, že platonická láska může být prožívána daleko intenzivněji než láska naplněná, neboť milované osobě přisuzujeme jen ty nejlepší vlastnosti a nenecháváme se obtěžovat jejími slabostmi. Vydržíme-li milovat v těchto mezích, nejsme svou láskou nikdy zklamáni, byť se jedná o lásku spojenou s utrpením – jež si však (tak trochu masochisticky) hýčkáme. Stejně tak symbolický Zeyer je krásnějším než Zeyer skutečný a nedostatečně poznaná dávná Čína je pozoruhodnější než Čína skutečná. Zánik říše v závěru dramatu se pak v tomto světle jeví jako nutná podmínka její přitažlivosti. Kdyby existovala říše dál, její krása by pod nápořem všednosti brzy vyčpěla. V této souvislosti si znovu vzpomeňme na báseň *Japonerie*: atraktivitu Japonska zde do značné míry způsobuje právě jeho nepoznanost a nedostupnost.

Karáskovo drama jako celek usiluje o to, stát se symbolem (viz předmluva) a se symboly pracuje i na nižších úrovních. Tradičním symbolem pomíjivé krásy je pak, jak je již naznačeno v citovaném dopisu, pro Karásku květina. V Zeyerových textech hrály květinové motivy spíše roli dekorativní, u Karásky se však přímo nabízí přisuzovat jim právě tento význam: postavy si uvědomují sepětí vlastní krásy s krásou květin, proto obětují bohům pro zachování jejich přízně právě květiny. Květinami také lid vítá císaře Vu-tinga, když na počátku dramatu vychází z chrámu. Mladý Jinoch

---

<sup>47</sup> Tím se, domníváme se, dá vysvětlit i Karáskův častý zájem o historická témata.

s květinami je pak nadmíru šťastný, když císař kráčí po okvětních lístcích, kterými posypal cestu on sám. V ruce svírá kytici růžovofialových kosatců jako nejvzácnější dar.

V *Gotické duši* Karásek explicitně rozehrává ještě další význam květin: jejich opojná vůně dokáže přivolávat snění – jedná se o posedlost vůněmi, která se bezmála podobá narkomanii: „Miloval vůně ostré, chorobné, prudké, jež ho trýznily. Jako by se byl vsál vždy do nich. Vyplňovaly celou jeho bytost... Omdléval z šílené choutky, z mánie vyvrcholené do posledních důsledků. Vše se zatlačovalo před vítězí silou. Jen vůně stoupala, hýřila, prodírala se a dráždila. A byly to posléze celé barevné plochy, tíživé a omamné, jež utkvívaly v jeho mysli, růžové z růží, slabě fialové z hiacintův a bělostné z tuberóz a jasmínu (...)“ (Karásek ze Lvovic a Med ed. 1991: 25) I ve *Snu o říši krásy* je kladen velký důraz na čichové vjemy, a lze si tedy představit, že zde mají rovněž podporovat atmosféru snovosti: „Socha boha tyčí se v strnulé, hieratické póze, v rozpalené atmosféře parfémů, v pronikajícím výdechu levkojí. CÍSAŘ kráčí k soše s upjatýma očima, soustředěn do sebe, všecek pod děsivým stínem své bezútěšnosti, s něčím jako somnambulním v gestech.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 297)

Připomeňme, že dálněvýchodní vůně jsou aktualizovány i v básni *Japonerie*. Jako by probouzení duše souviselo s probouzením nejrůznějších smyslů.

## 2.4.2 LÁSKA A PŘÁTELSTVÍ

Vu-ting si na počátku dramatu stěžuje na prázdnotu své duše: krása mu ke štěstí nestačí, má pocit, že je jeho život nenaplněný: „Co jsem byl? Krásná věc jako tento drahokam. Ale byl jsem méně než tento drahokam, neboť ten zůstane, a já zhynu. Co je má sláva? Co všechen lesk, když uvnitř je bezútěšná nicota...? Jsou místa na zemi, kam nevnikne slunce. Jsou srdce na zemi, jež jsou věčně ve stínu.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 293) Představa vyprahlé, zastíněné duše je nám rovněž již dobře známá z citované básně.

V Karáskově říši krásy se můžeme setkat hned se dvěma základními podobami krásy – o té vnější, která nás uchvacuje především svou pomíjivostí, jsme hovořili výše. Snažili jsme se dokázat, že má toto dekadentní pojetí krásy v dramatu významné místo. Ona druhá podoba krásy není vidět na první pohled, neboť je ukryta v naší duši

– jde o krásu „vnitřní“. O tomto typu krásy začíná Karásek přemítat pod vlivem četby Maurice Maeterlincka. V dopise M. Kalašové z 2. 1. 1905 píše: „*O půlnoci rozžehl jsem všechna světla u podobizen našich mrtvých a četl jsem z Maeterlincka traktát o vnitřní kráse: tak vyčkal jsem rozhraní roku.*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 33)

Vnitřní krása je v Maeterlinckově textu stejně jako v Karáskově připodobňována k záři<sup>48</sup> a je projevem božství,<sup>49</sup> které má v sobě každý člověk, byť se jej kvůli obavě z nedorozumění často bojí projevit. Nyní vidíme, že krása, kterou nadmíru oplývá císař Vu-lienčing, je nejen krásou zevnějšku, ale především právě krásou vnitřní – viz již uvedené popisy evokující záři a božství. Posláním těch, kteří objevili svou vnitřní krásu, je potom „*rozsévat ji podél cest*“ (Maeterlinck 2016: 130); potřeba šířit mezi ostatní svou vnitřní krásu je Vu-lienčingovi rovněž vlastní: „*Vždy jsem si přál, abych ještě dříve, než se prosebný pohled zraků bližního dotkne mých očí, mohl již v srdci splnit, zač pohled prosil. A abych, odcházeje ze světa, nezanechal ni jediného srdce, do něhož bych jako do vázy nenasypal svých květů.*“ (Karásek ze Lvovic 1999: 306) Povšimněme si na tomto místě skutečnosti, že u Karáska a Maeterlincka je božství zakořeněno ve výlučném člověku, nikoli jako u Zeyera v nadpozemské říši idejí (Zeyerův člověk se mohl k božství pouze letmo přibližovat, splynout s ním pak mohl až po smrti).

Jednou z nejpřirozenějších cest k vnitřní kráse je podle Maeterlincka láska, neboť ta nás povznáší nad všechnu ošklivost světa, učí nás vidět a vytvářet především pozitivní hodnoty a činí náš život opravdovým: „*Milovat takto je svolávat všechno, co je krásného na zemi, v nebi a v duši k hodování lásky. Takto milovat je stát před člověkem tak, jací jsme před Bohem. Takto milovat je vyvolávat i nejmenším posunkem přítomnost duše a všech jejích pokladů. Již není třeba smrti, nehod a slz, aby se duše zjevila; stačí jediný úsměv.*“ (Maeterlinck 2016: 136)

Slepé opěvování císaře, které je vlastní lidskému davu, jistě nemůžeme považovat za lásku, neboť dav objekt svého obdivu zavrhuje okamžitě s příchodem nového císaře a ochotně vymění starý idol za nový. Názor davu ihned přejímá také pomocník palácového strážce Tötai, který si v závěru dokonce přeje smrt sesazeného císaře Vu-

---

<sup>48</sup> „*Myšlenka téměř krásná, kterou nevyslovuješ a již chováš v tomto okamžiku, prozařuje tě jak průhlednou nádobu.*“ (Maeterlinck 2016: 128)

<sup>49</sup> „*Neznat sám sebe zde znamená neznat to, co božského se děje v člověku. Jsme ohavní, když se vzdálíme od bohů, kteří jsou v nás; a stáváme se krásnými do takové míry, do jaké je odkrýváme. Ale nepoznáme, co je v druhých božského, aniž bychom projevíli to, co je božského v nás samotných.*“ (ibid.: 132)

tinga a vlastně spoluzapříčiní Vu-lienčingovu smrt, když Vu-tingovu důvěrníkovi Kung-še vnukne představu, že vězení je prázdné, neboť Vu-ting byl již jistě odveden na popravu.

Skutečnou láskou je však cit, který chová k císaři Vu-tingovi Jinoch s květinami, byť je opravdovost jeho lásky možná umožněna jeho naivním mládím: jinochova láska je čistě platonická – bojí se pohlédnout císaři do očí, je bez sebe radostí, když od něho císař přijme dar, a když je císař Vu-ting zavržen, prohlašuje, že by nejraději zemřel místo něho.

Dalším opravdovým přítelem císaře Vu-tinga je Kung-še, který věrně slouží starému císaři až do poslední chvíle a miluje jej natolik, že se rozhodne pomstít se domnělému původci jeho pádu – otráví nového císaře Vu-lienčinga. Kung-še je zde tedy představitelem lásky, která je ve své zaslepenosti schopna spáchat ukrutný a nespravedlivý čin – tato láska je potom příčinou zániku celé říše krásy. Je otázkou, jestli máme Kung-še na tomto místě považovat za viníka: uvědomme si, že tato postava svým činem prokazuje velkou službu estetickému působení díla – spáchat vraždu z lásky je – z čistě uměleckého pohledu! – přece nesmírně krásné.

Klíčová je však láska, která vzniká mezi císaři Vu-tingem a Vu-lienčingem v závěru hry. Nový císař je natolik krásný, že kdo se na něho podívá, musí se okamžitě zamilovat. Karásek oddaluje vyvrcholení dramatu tím způsobem, že nechává Vu-tinga odvracet tvář pokaždé, když se císař objeví. K pohledu do Vu-lienčingovy tváře přiměje Vu-tinga až jejich rozhovor, ve kterém se Vu-lienčing s velkou pokorou a zároveň s nostalgií nad ztraceným bezstarostným životem vyjadřuje o „slavném“ osudu, který jej potkal, a upozorňuje na podobnost tohoto vlastního osudu s Vu-tingovým: *„Hrob v minulosti – to je tvá vláda, Vu-tingu. Hrob v budoucnosti – to je má vláda. Mezi těma dvěma hroby jsme my dva dnes. Stojí za to, abychom se nenáviděli? (...) Utrhl-li jsem dříve kvetoucí větvičku a přivoněl k ní, měl jsem celé jaro. Budu mítí nyní více z jara? A ptal-li jsem se hbitého ptáka a řekl-li mně své tajemství, myslíš, že se nyní od něho dovím něčeho jiného? Ani noc mi nedá více než dříve: smutek a sen. Vu-ting: Jak to mluvíš, Vu-lienčingu! Nyní toužím tebe spatřiti.“* (Karásek ze Lvovic 1999: 325)

Zájem o Vu-lienčingovu osobu vzbudí tedy ve Vu-tingovi moudrá myšlenka nového císaře, nikoli jeho zjev. Lásku potom, pravda, přivolá až pohled na Vu-lienčingovu krásu, avšak ta je, jak už jsme uvedli, především prozařující krásou vnitřní. A Vu-tingova vyprahlá duše najednou pocítí stejnou „trubadúrskou“ lásku,

jakou prožíval již Jinoch s květinami: „*Chci sedět u tvých nohou, hotov sloužiti tobě. Nechci jiné odměny než tvůj úsměv.*“ (Karásek ze Lvovic 1999: 326)

Na milostném citu mezi dvěma muži tedy není nic pohoršujícího, neboť postavy neprahnou po fyzickém naplnění. Jedná se pouze o „přátelství duší“ (srov. Kolařík 2012: 123), které touží být blízko sebe, probouzet svou „vnitřní krásu“ a přijímat krásu té druhé. Kolařík (2012: 91) označuje tento typ vztahu Karáskových postav Freudovým termínem „ideová homosexualita“.<sup>50</sup> Vztah na této úrovni má všechny výhody, které jsme již zmínili na konci předešlého oddílu: intenzivní prožitek, a přitom žádné zklamání způsobené nedostatky druhé osoby, neboť ty přehlízíme.

Vidíme tedy, že Karáskovi hrdinové nejsou typickými dandy, kteří „*netouží po nikom vyjma sebe*“ (Alferyeová 2013: 11). Jsou schopni velmi intenzivního citu k jiné osobě; žena, jíž dandyové tradičně pouze pohrdají,<sup>51</sup> je však u Karáska naprosto odmítnuta (více viz *Karáskův autoportrét*).

### 2.4.3 TAJEMSTVÍ

V úvodu ke svému dramatu Karásek uvádí, že toužil do své hry vložit „*vedle pohádky též symbol*“. Za symbol se tradičně považuje obrazné vyjádření, z něhož cítíme, že odkazuje k nějakému vyššímu smyslu, obestírá jej však jisté „nevím“, je pro nás do určité míry záhadou a interpretační výzvou. Touha po vytvoření symbolu potom dobře koresponduje s Karáskovou snahou vzdálit se všednosti a přímočaré sdělnosti: „*Úkol umění, snu, fikce, všeho, co činí život zde snesitelným, jest, myslím, aby činil realitu méně určitou, aby zadržoval naše poznání. Ráj zmizel, když byl poznán, to je smysl nejstarší symbolické povídky lidstva o Adamu a Evě. Ne ,poznej sebe!’ mělo by státí na našem chrámu, ale ,odvrat’ od sebe zraky!’“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 42)*

---

<sup>50</sup> Tu Kolařík charakterizuje jako „*homosexualitu sexuálně nenaplněnou, netělesnou, cudnou, estetickou, duchovní či platonickou, realizovanou „přátelstvím duší“ či sublimovanou nějakou nesexuální aktivitou*“. (Kolařík 2012: 91)

<sup>51</sup> „*Dandy a žena: dandy nezná lásku k ženě. Váží si jí někdy jako virtuos svého nástroje. Je mu však lhostejná a opovrhne její instinktivností. Dívá se na ni svrchu, jako herec velikého stylu na epizodistu. Oceňuje ji zcela jenom zrakem. Přiznává jí jenom jediného génia: génia zevnějšku. A dovede s ní dokonce sympatisovat, je-li její krása dosti elegantní a distingovaná a umí-li se graciosně oddávat. Neboť milovat ženy je pro dandyho totéž jako kouřit cigarety nebo pít šampaňské: stimulans smyslů.*“ (Breisky a Poláčková ed. 1993: 15)

Snahu o vyvolání dojmu tajemné neurčitosti signalizuje v textu již velké množství neurčitých zájmen a dalších slov, která tento dojem zvyrazňují:

„V ovzduší zbývá nálada **čehosi** umdleného, marného, bezútěšného.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 291)

„Do všech mých snů chechtá se výsměšně **nějaká tajemná**, potměšilá hlava.“ (ibid.: 296)

„Je **cosi tajemného** v jeho bytosti, **něco jako** závoj ve snu obestírá jeho pohledy, jeho pohyby. **Něco jako**<sup>52</sup> světlo rozlévá se po celém jeho zjevu.“ (ibid.: 300)

Jak vidíme, motiv tajemna prostupuje celým fikčním světem: zasahuje do popisů prostředí i postav. Atmosféru tajemství podporuje již ta skutečnost, že nám vypravěč zatajuje, kde a kdy se příběh přesně odehrává: „Hraje se v neurčitém století v chimérické říši, kde není nic mimo KRÁSU a kde nejkrásnější je zároveň CÍSAŘEM.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 285) Cílem Karáskovy hry tedy rozhodně není přiblížit evropskému čtenáři prostředí dávné Číny – volba této lokality vychází pouze ze snahy vzdálit se co nejvíce každodenní realitě.<sup>53</sup>

Domníváme se, že nejzdařileji podporuje atmosféru tajemna v dramatu obrazná mluva postav. Nejčastějším prostředkem je potom přirovnání. Obraznost vyjádření přitom nevede ke „znásilňování“ jazyka, se kterým se zvláště na syntaktické rovině místy setkáváme u Zeyera; Karáskovy obrazné konstrukce působí velmi přirozeně a zároveň jsou často efektní:

„Vám jest život krásný. Mně zošklivěl. Je pitvorný jako kořen mandragory.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 304)

„Vzduch je tak těžký, jako by jej někdo otrávil.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 298)

„Každé slovo, které vám povím, bude pro vás, jako by se těžký balvan řítíl do vašich duší.“ (ibid.: 299)

Úkolem některých obrazných konstrukcí je potom lapidárně shrnout určitou poznanou moudrost – Karásek tu tvoří jakási umělá přísloví:

---

<sup>52</sup> Zvýrazněno J. S.

<sup>53</sup> Proto v Karáskově hře také nenajdeme ony poučné pasáže, se kterými jsme se místy setkali u Zeyera, které nás seznamují s dálněvýchodními zvyky. Přestože se při popisech Karásek nevyhýbá odkazům k dálněvýchodním artefaktům, slouží tyto odkazy, domníváme se, pouze k podtržení iluze něčeho nevšedního, takřka snového.



*„Jsou místa na zemi, kam nevnikne slunce. Jsou srdce na zemi, jež jsou věčně ve stínu.“ (ibid.: 293)*

*„Co vidíme otevřenýma očima, může nás mýlit. Co vidíme zavřenými zraky, nikdy nemýlí.“ (ibid.: 293)*

Upřednostnění těchto „příslíví“ před konkrétním pojmenováním pak rovněž podporuje atmosféru neurčitosti.

Z druhé strany musíme konstatovat, že autor neposkytuje čtenáři dostatek prostoru pro to, aby mohl vnímat příběh posvém. Ve scénických poznámkách totiž nabízí mimořádně detailní subjektivní pohled na scénu a zároveň interpretaci událostí, které se zde odehrávají. Vyjadřuje se i k niterným stavům postav a hodnotí je podobně jako prozaický autorský vševědoucí vypravěč: *„Na prahu stane císař VU-TING, aniž vychází. Odráží se černě od pozadí osvětlovaného přivřenými dveřmi chrámu. Je zestárlý, shrbený, plný vrásek. Jen oči hoří rozšířeny jako v horečce. Zdají se jako násilně rozevřeny. Vlas je zcuchán. Roucho vyhlíží jako zvetšelé. Tak tu stojí vysílený, nepoznatelný ten, jenž vládl toho dne ještě Říši Kráasy. Ruce opřely se o veřeje. Jsou chvějící, tápavé. Mají ještě krásu, ale jsou nejisté, znepokojené. Celá bytost je zhroucena, jako bytost těch, kdo tělesně přežívají osud, jenž dovršil jejich dráhy, a nechtějí již nic od světa.“ (ibid.: 317)*

V závěru hry nám scénická poznámka dokonce prozradí i to, jak máme celý příběh – symbol – chápat: *„Závěr hry je krutou vidinou, féerií katastrof minulých věků: symbolem hynoucí, v nicotu propadající ŘÍŠE KRÁASY.“ (ibid.: 330)* Ostatně mnohé z toho, jak si má čtenář dílo vykládat, je obsaženo v již vzpomenuté předmluvě. Jako čtenáři máme tedy v podstatě svázané ruce – text nám totiž stále dává najevo, že máme před sebou promyšlený estetický projekt, který je dílem jediné autorské individuality, jež má nad fikčním světem i nad čtenářem absolutní moc. Efekt tajemna je potom součástí tohoto projektu – podle autora je neurčitost a mnohoznačnost nezbytným předpokladem dobrého uměleckého díla, a tak se nám snaží všemi možnými prostředky vsugerovat, že tady ona neurčitost skutečně přítomna je; když se ale nad textem hlouběji zamyslíme, všimneme si, jak jsme již výše naznačili, že se jedná o efekt vytvářený velkou měrou uměle.

Je smutným paradoxem, že chce-li se autor co nejvíce vzdálit banální všednosti a jednoznačnosti textu, musí bohužel dost explicitně poukazovat na jeho „záhadnost“. *Sen o říši krásy* potom není jen uměleckým dílem, ale i dílem o tom, jak by mělo umělecké dílo vypadat. Původce díla je tu zároveň spisovatelem a zároveň vlastním kritikem a vykladačem.<sup>54</sup>

#### 2.4.4 INDIVIDUALITA a VZPOURA

##### *Individualita a vzpoura autora*

Krása sama o sobě ještě není dostatečně hodna našeho obdivu, není-li výrazně poznamenána osobností svého nositele – tak uvažuje o kráse Karásek v jednom ze svých dopisů Marii Kalašové, když vyjadřuje nadšení nad tím, jaký dům si přítelkyně pořídila: „*Je něco více než krása, jak jí lidé rozumějí. Vy do toho domu vnesete svou individualitu. Z krásných věcí sestavují své byty i všední lidé, a přece je celek studený a nijaký. A naopak, znám příbytky, kde byla chudoba, ale které měly nezapomenutelný pro mne ráz individualitou, jež je sestavovala.*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 55)

Se stejnou zásadou přistupoval Karásek i k literární tvorbě. Tím nejsubjektivnějším literárním druhem pro něho pak bylo právě drama. Ve své stati *Budoucí drama* zařazené do knihy *Cesta mystická* hovoří o povinnosti dramatu „*vyjadřovati nitro geniovo*“ (Karásek ze Lvovic 1932: 108), víme již také, že v Karáskově případě bylo sepětí umění a vlastního života obzvlášť silné.

Do *Snu o říši krásy* patrně promítl mnohé ze svého vlastního životního pocitu, a proto mu psaní hry, jak můžeme opět číst v dopisu pro Marii Kalašovou, působilo mimořádně velkou bolest: „*Píši nyní nejbolestnější věc svého života: tu pseudojaponskou pohádku*<sup>55</sup> – *Působí mi to až fyzické bolesti.*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 35) Několikrát vzpomenuté dopisy Marii Kalašové pocházejí z doby, kdy Karásek na „*Snu*“ pracoval, a jelikož byla adresátka patrně trpělivou důvěrníci, najdeme v nich mnoho momentů, kdy se spisovatel zpovídá ze svých niterných svárů.

---

<sup>54</sup>Stejně rozpolcení osobnosti je potom patrné i ve vlastním životě autorů – estétů –, neboť jejich život je pro ně rovněž uměleckým dílem, které musí být neustále „restaurováno“ podle aktuálních estetických priorit. Svůj život pak mají autoři rovněž potřebu neustále vykládat – jak o tom svědčí mimo jiné i Karáskovy dopisy Marii Kalašové.

<sup>55</sup>*Sen o říši krásy* se však odehrává v bájně Číně. Vidíme, že autorovi na reálném místě vůbec nezáleží, dálněvýchodní prostředí volí především proto, aby unikl z všední reality.

Často se pak dopátráme paralelní pasáže v dramatu. Připomeňme ty nejzásadnější z nich.

V předmluvě ke sledovanému textu věnuje Karásek svou pohádku nejmenovanému mladému příteli, „*jenž touží hráti fiktivního prince, zatímco jest princem skutečným, krásná bytost, která jako ty loutky nesvléká nikdy své vznešenosti a která bude mít jistě radost, že tu najde v zastřeném symbolu city, jež způsobují příbuznost mezi námi a odlišnost naši od všech ostatních*“ (Karásek ze Lvovic 1999: 283). V dopisech z tohoto období se dozvídáme o Karáskově seznámení s mladým chorvatským hercem Ivo Raićem de Lonja, jehož herecké umění spisovatel obzvláště obdivoval. Některé pasáže dopisů svědčí o tom, že se tito dva umělci stali velmi blízkými přáteli.<sup>56</sup> Domněnku, že v předmluvě dedikuje Karásek dílo skutečně tomuto herci, podporuje podle našeho názoru například narážka na herecké ambice obdarovaného („*touží hráti*“); v jednom z dopisů Kalašové pak Karásek píše o příbuznosti Raiće s další postavou své chinoiserie, totiž že „*jako to děcko v čínské pohádce*“ viděl v Karáskově právě vydaném a bohužel neúspěšném dramatu *Apollonius z Tyany* „*jediný něco, čeho ostatní nevidí*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 36). Tímto „*děckem*“ je zde patrně myšlen Jinoch z květinami, který na rozdíl od tupého davu nepřestane milovat císaře Vu-tinga ani poté, co je vystřídán krásnějším Vu-lienčingem, a vyjadřuje touhu místo Vu-tinga zemřít.

Když Karásek v *Moderní revue* obdivuje Raićův mnohostranný výkon v pantomimě *O lehkovážném Pierrotovi*, připomíná také scénu z prvního aktu hry, kdy je Pierrot ještě „*rozpačitý hoch, tisknoucí v ruce kytičku, vyznávající naivně svou lásku*“ (10.1904–6.1905: 150) a jež nám připomíná podobnou situaci z počátku *Snu o říši krásy*. Domníváme se však, že tato herecká múza inspirovala hned několik postav čínské pohádky, možná i císaře Vu-tinga a především Vu-lienčinga, který jediný dokáže naplnit Vu-tingovo prázdné srdce láskou. V jednom z dopisů Karásek uvádí, jak méněcenný si připadá vedle oduševnělého Raiće, který „*je člověk takové duševní noblesy, že se ostýchám před ním pro svou vlastní chudobu*“. (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 28)

---

<sup>56</sup> V období od prosince 1904 navštěvuje Karásek Kalašovou výhradně v doprovodu chorvatského mladíka. V dubnu roku 1905 potom Raić odjíždí, což Karáska velmi hluboce zasáhne: „*Měl jsem srdce plné marné hořkosti, když jsem osaměl. Zdálo se mi, že se něco ode mne odlomilo, celá má minulost, jako mrtvý květ od dovadlého stvolu.*“ (Karásek ze Lvovic a Kolařík ed. 2007: 40)

Postava stárnoucího Vu-tinga je pak zmítána obdobnými vnitřními dramaty, která v dopisech líčí sám Karásek. S Vu-tingem se setkáváme v okamžiku, kdy jej vnější okolnosti donutí přiznat si svou dosavadní prázdnotu: „*Co je má sláva? Co všechen lesk, když uvnitř je bezútěšná nicota...? Jsou místa na zemi, kam nevnikne slunce. Jsou srdce na zemi, jež jsou věčně ve stínu.*“ (Karásek 1999: 293) Najednou pocítí touhu naplnit své srdce láskou a obdarovávat jí jiné, když dosud byl jen obdarováván. V dopisu z 12. 3. 1905 potom můžeme číst o podobné proměně: „*Dosud existovala pro mne jen duše má, dosud jsem žil jen pro své nitro – to byla samota, neplodnost, negace života. Ale dnes toužím po jemné a silné rozkoši styku s bytostmi mně podobnými, chci si je mezi ostatními lidmi vyhledávat, v ně chci přenést svůj duševní svět, mezi nimi se chci rozvinouti, chci uměti přijímat krásu od lidí a dávat jim krásu svou. (...) A viděl jsem, že náš život má teprve tehdy cenu a smysl, žijeme-li pro někoho jiného. A nyní se cítím tolik silen, abych donutil neplodnou zemi, by rozkvetla mými růžemi.*“ (Karásek a Kolařík ed. 2007: 38)

Drama *Sen o říši krásy* tedy splňuje Karáskovu představu o uměleckém díle, jež zobrazuje nitro svého autora, neboť pocity, které jsou vlastní postavám, zřejmě prožíval i sám Karásek. Celé dílo je potom, domníváme se, možné považovat za určitý druh vzpoury: k reálnému světu, jenž má v Karáskově pojetí příznak banality a všednosti, vytváří alternativní vysněnou říši s rysy exotična. Sen je zároveň nedílně spojen s tím, kdo sní: je vlastně mimořádně subjektivním uměleckým dílem, do kterého se výrazně promítají estetické priority spícího. Tendenci k vytváření snových světů jsme konstatovali i ve spojitosti se Zeyerovým dílem, avšak zatímco pramen Zeyerovy snivosti jsme spatřovali v nostalgické touze, Karáskův přístup se nám zdá být o něco agresivnějším – je demonstrací autorovy individuality. Právě v tomto aspektu se, zdá se nám, nejplněji projevuje Karáskův často připomínaný dandysmus.<sup>57</sup>

Velkou roli zde sehrává rovněž vedlejší text dramatu: předmluva a scénické poznámky, ve kterých dává Karásek velmi explicitně najevo, jak má být drama nejen provozováno, ale (sic!) i pochopeno. *Sen o říši krásy* totiž není pouze dramatickým textem, je zároveň i manifestem autorových uměleckých snah.

---

<sup>57</sup> Připomeňme, že právě cílem dandyho je „*stvořit obraz sebe sama jako uměleckého díla*“ (Alferyová 2013: 45).

## *Individualita a vzpoura na úrovni postav*

*„Pozoruj nejvšednější lidi, když se jen trocha krásy dotknula jejich temnot. Jsou zde kdekoliv shromážděni; a jakmile jsou pohromadě, aniž sami vědí proč, zdá se, jako by jejich přední snahou bylo zavřít velké brány života. Přece každý z nich, když byl osamoceny, žil nejednou podle své duše. Snad miloval; nepochybně trpěl. Rovněž nevyhnutelně uslyšel ‚hlasy z dalekého kraje Velebnosti a Děsů‘, a mnohdy se večer sklonil v tichosti před zákony hlubšími než moře. Jakmile však jsou spolu, rádi se opojují nízkými věcmi.“ (Maeterlinck 2016: 125n.)*

Tato slova mohl rovněž číst Jiří Karásek ze Lvovic v Maeterlinckově eseji o vnitřní kráse. Úryvek hovoří o zbabělé neochotě větší skupiny lidí vnímat krásu. Aby ji člověk dokázal ocenit, musí být v kontaktu se svou duší, se svým nitrem, nejlépe tedy, je-li sám. Karáskův „Lid“ si sice dokáže povšimnout krásy vnější, ale pravděpodobně nedokáže vnímat právě krásu vnitřní. Dav není schopen žádného opravdového citu, proto se při střídání císařů stává ukrutným a starého císaře, jemuž předtím vyjadřoval úctu stejně jako císaři novému – viz začátek dramatu –, najednou zahrnuje urážkami.

Za nejvýraznější individuality lze v dramatu jednoznačně považovat císaře Vu-tinga a Vu-lienčinga. S Vu-tingem se seznamujeme v okamžiku, který znamená nejen kariérní, ale i psychický zlom v jeho životě: *„Vím, že je se mnou konec. Nebráním se osudu. Nebráním se nepřítzni bohů. Vynesli jste mne. To byla milost boha. Ale svůj pád, ten jsem zavínil sám. A to jest má hrdost... Nyní teprve žiji, kdy jdu na smrt. Mrtev jsem byl, když jsem žil pro vás.“ (Karásek ze Lvovic 1999: 303n.)*

Karáska nezajímá Vu-ting zahrnovaný přízní – tuto etapu jeho života nesleduje, neboť to ještě nebyl císař dostatečně v souladu se svým nitrem. Teprve tragické sesazení jej přiměje uvědomit si prázdnotu dosavadního života a vrátit se k sobě samému. V citovaném úryvku je Vu-ting v očích davu ponížen, ale paradoxně vyjadřuje svou hrdost a nadřazenost, neboť je přesvědčen, že na rozdíl od davu on již poznal, co je to opravdový život. Přesvědčení o vlastní jedinečnosti a nadřazenosti je

charakteristickým dekadentním rysem;<sup>58</sup> pro klasická dekadentní díla je typické i zachycení postavy v určité mezní životní situaci.<sup>59</sup>

Dekadentní myšlenky jsou v textu sice obsaženy, ale domníváme se, že jsou tu také překonány. Vu-lienčing se nespokojuje pouze s intenzivně prožívanou samotou, ale chce rozdávat svou „vnitřní krásu“ všem lidem, které kolem sebe má. Touží po již zmíněném přátelství duší. Spojence skutečně najde ve Vu-tingovi, kterého dokáže vyléčit ze skepse, avšak jejich duchovní splynutí netrvá dlouho, neboť je přerváno Vu-lienčingovou smrtí a zkázou celé říše.

Damoklův meč smrti zde znovu sehrává svou důležitou úlohu: právě pomíjivost – smrtelnost činí totiž lidský život, popřípadě jen určitý životní moment opravdovým, a tedy i krásným. Máme-li před sebou vidinu blízké smrti, nemáme-li tedy co ztratit, dokážeme odhodit veškerou přetvářku a jednat v souladu s vlastním přesvědčením. Těsně před smrtí prožíváme život mnohonásobně intenzivněji než předtím, kdy naše duše spaly ukolébány rytmem pravidelně se střídajících nocí a dnů. Právě každodennost a jistota opakování činí naše životy prázdnými a staví nás doprostřed tupého davu.

## ***2.5 Karáskův autoportrét***

*Sen o říši krásy* není obnoveným obrazem v Zeyerově stylu. Karásek se tu nespokojuje s pouhým restaurováním staré či cizí látky, ale usiluje o vytvoření uměleckého díla, jež by v souladu s jeho dramatickými zásadami zobrazovalo jeho vlastní nitro. Obraz, který zde malujeme, bude tedy svým způsobem autoportrét. Nepůjde nám však, jak jsme naznačili, o zachycení autorova zevnějšku – proto zde spisovatel ani nemusí vystupovat jako ústřední postava –, nýbrž jeho psychiky. Obraz bude muset nějakým způsobem ztvárnit velmi rozmanité pocity, kterými je zmítáno autorovo nitro – klíčové je pak podle našeho názoru rozpoložení stárnoucího císaře Vu-tinga.

---

<sup>58</sup> Ale i rysem dandyů.

<sup>59</sup> Platí již pro des Esseintes, hrdinu Huysmansova románu *Naruby*, který je posledním potomkem zdegenerovaného šlechtického rodu a sám je již impotentní.

Císař je tu zachycen ve zlomovém okamžiku svého života, který pro něho znamená společenský pád, ale zároveň duševní probuzení. Najednou si uvědomuje svou vnitřní prázdnotu, která je způsobena tím, že dosud spal ve vleku svých obdivujících poddaných a nedokázal žít opravdově, sám za sebe.

Pocit prázdnoty duše pak vyvolává touhu po lásce, která by ji měla naplnit. Ideální láska nepotřebuje fyzické naplnění, naopak je nejšťastnější ve své platonické rovině – spočívá v souznění duší, které si navzájem předávají svou „vnitřní“ krásu. Takové lásky jsou pak schopni pouze muži: *„Žena je soustředěna na nejnižší pohlavnost. Každý muž je v jejích očích k tomu, by ji vulgárně miloval, neboť optimismus ženy záleží v tom, že byť byla sebe starší a ohyzdnější, stále věří ve svou neodolatelnost. (...) Žena uzákonila všechny ohavné neřesti, od hlouposti zamilovanosti až po nevkus manželství.“* (Karásek 1908: 140) Přesto budou mít mužské postavy zjemnělé ženské rysy – nejsou tedy vlastně opravdovými muži, jsou spíše *„třetím pohlavím“* (srov. Kolařík 2012: 83).

Recipient obrazu by si měl uvědomovat především Karáskovo spojení lásky s krásou. Zeyer chápal lásku jako významnou etickou hodnotu, která nás činí lepšími a povznáší blíže k Bohu; pro Karásku má láska i všechny další niterné pocity především estetickou hodnotu – hlavním cílem je učinit život (své nejdůležitější umělecké dílo) krásným, a ten může být krásný jen tehdy, je-li naplněn, nic pak nedokáže naplnit lidskou duši tak intenzivně jako prožitek lásky.

Obraz by měl tedy vynikat především svými estetickými kvalitami. Jeho krása musí uchvacovat na první pohled – působivého efektu se snadno docílí odkazy ke zlaté barvě a světelnými motivy utvářejícími představu „božské“ záře. K dekorativnosti mohou přispět i motivy květin a drahých kamenů. Cílem je vytvořit nevšední skvoucí krásu.

Stejně jako obnovený obraz Zeyerův by měl i Karáskův autoportrét zasáhnout všechny vnímatelovy smysly – znovu se tedy dostáváme k tomu, že obraz nemůže působit pouze vizuálně: kromě zraku a sluchu Karásek hodně zaměstnává také čich; nejrůznější vůně nás pak jako narkomany přenášejí do fantasticky krásných světů.

Nejintenzivnější prožitek v nás však způsobuje krása jdoucí ruku v ruce s utrpením a se smrtí: květiny v rozpuku budou postaveny do kontrastu ke květinám zvadlým; lidské mládí bude konfrontováno se stářím a bude jím také napadeno.

Vnímatel obrazu bude nucen neustále si uvědomovat, že krása, na niž se dívá, má svůj vymezený čas. Půjde o obraz, po němž se už sápoú ohnivá chapadla.

Obraz by neměl být ztvárněn realistickými malířskými metodami – nic není banálnějšího než všední skutečnost. Exotikou se obraz inspiruje jen pro její osvobodivou sílu – ani zdaleka nesměřuje k přiblížení dálněvýchodních reálií evropskému publiku. Fikční svět si navíc autor přizpůsobuje vlastním estetickým prioritám, není třeba se držet faktů – Asiat může být klidně zlatovlasým mladíkem s modrýma očima.

Obraz by pro nás měl být stále do určité míry záhadou, přinejmenším by měl alespoň tuto záhadnost předstírat a dávat na odiv. Záhadou je pro nás prostor i čas uměleckého díla, záhadná jsou i často užívaná obrazná vyjádření. Určitá část významového potenciálu díla bude tedy schována v nejrůznějších symbolech. Přes všechnu deklarovanou tajemnost je však obraz zároveň i dílem, které samo sebe interpretuje. Jako by byl k němu připevněn štítek s autorským komentářem, který velmi podrobně vykládá, nejen čeho všeho by si měl vnímatel na obrazu povšimnout, ale i jak by měl jednotlivé části a celek díla pochopit.

Z důvodu této krajní subjektivity nemusí být výsledný obraz pro každého stravitelný – v díle je však přítomen také jistý osten povýšenosti nad tupým davem: nemá být přístupno všem, ale pouze spřízněným duším, které samy prozkoumávají své nitro a nalézají v něm podobné pocity.



### 3. Dálný východ Joe Hlouchy

Joe (Josef) Hloucha je ze tří sledovaných autorů s Dálným východem – především s Japonskem – spjat nejtěsněji: jako jediný z trojice danou oblast také sám navštívil, a to v letech 1906 a 1926 (Kraemerová, Šejbl 2007: 17, 34). K zájmu o toto teritorium podnítl teprve třináctiletého gymnazistu Hlouchu nález rukopisu cestopisné knihy Josefa Kořenského, bratrance Hlouchovy matky, konkrétně jejího devátého dílu věnovaného právě „Žaponsku“.<sup>60</sup> Od sedmnácti let se pak Hloucha začal soustavněji věnovat sběratelské činnosti (srov. Kraemerová, Šejbl 2007: 12). Jedním z prvních přírůstků, který Hlouchovi učinil obzvlášť velkou radost, byl kalendář věnovaný cestovatelem Enriquem Stanko Vrázem.<sup>61</sup> Návštěva u obdivovaného cestovatele na mladého Hlouchu natolik zapůsobila, že ji podrobněji popisuje v deníkovém zápisu z 29. 12. 1898 (více ibid.: 27).

Jako samouk se Hloucha také začal věnovat studiu japonštiny – konverzačním partnerem se mu před samotnou návštěvou milované země stal japonský důstojník Eitaró Nambu, který na základě vládního příkazu studoval v Čechách chov koní (Kraemerová, Šejbl 2007: 12).

Čistě studijním experimentem bylo i Hlouchovo tříměsíční manželství s osmnáctiletou Japonkou Tamou: dívka se měla stát sběrateli rádkyní při nákupech dálnévýchodních artefaktů, Hlouchovo dílo *Moje Paní Chrysanthema* (parafráze *Paní Chrysanthemy* Pierra Lotiho) však naznačuje, že dívka ve skutečnosti nebyla taková, jakou si ji cestovatel vysnil (např. Hloucha 1936: 150n.).<sup>62</sup>

Díky svědomitému studiu, usilovné sběratelské činnosti a vlastní návštěvě Japonska se Hloucha sám stal uznávaným odborníkem na Dálný východ. O Japonsku nejen psal populární knihy (viz dále) a příspěvky do časopisů (zejména *Český svět*), ale také přednášel pro širokou veřejnost (*Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté* 1999: 177n.). Vybudoval mimořádně rozsáhlé sbírky, jež po Hlouchově smrti přešly do vlastnictví Náprstkova muzea.

---

<sup>60</sup>Plným názvem *Cesta kolem světa 1893-94. Díl I, Atlantický oceán. - Amerika. - Tichý oceán. - Ostrovy Havajské. - Žaponsko.*

<sup>61</sup>E. S. Vráz sám navštívil Japonsko až v roce 1904 (Honcoopová 1998: 230).

<sup>62</sup>Přesto je Hlouchův pohled na Japonsko na rozdíl od Lotiho demonstrováné nadřazenosti laskavý (srov. Kraemerová, Šejbl 2007: 19; 31).

Kraemerová a Šejbl (2007: 47) uvádějí, že předměty poskytnuté Hlouchou Náprstkovu muzeu čítají 8 792 kusů; nejvíce obohatil sbírky japonské – jeho hmotné dary tvoří 35% této sbírky (ibid.: 49). Přispěl však také do sbírky čínské, oceánské, africké, americké a dalších (srov. ibid.: 67n. či *Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté* 1999: 177n.).

Spatřit třeba jen část Hlouchovy sbírky mimo muzejní prostředí muselo být jistě uchvacujícím zážitkem: Sína Drahorádová-Lvová popisuje v cestopisné revue *Oasa* (č. 9, r. 1934: 134n.) svou návštěvu u Hlouchy: „*A když vyslovuji svůj podiv nad spoustou pokladů, které ve své vile nahromadil, usmívá se mistr Hloucha a sděluje mi, že sbírky, které nedávno vystavovali ve dvou křídlech veletržního paláce – jsou uskladněny v Klementinu.*“

Lvová upozorňuje také na skutečnost, že Hlouchovo sběratelství nebylo pouhým kořistnictvím: „*Hloucha vidí ve vzácných předmětech, které sbírá, jejich duši, ctí jejich symboliku, žije sen jejich historie, jejich poslání. (...) Nekoketuje se svými sbírkami, jak mnohý sběratel činí, nehonosí se jimi, ale vykládá tiše a s úsměvem, jímž se mazlí s jednotlivými předměty, o jejich významu.*“ Nejde tedy o snahu si Dálný východ podmanit, ale především jej pochopit a také do něj utéci.

Hlouchovy sbírky bylo možné zhlédnout na několika souborných výstavách: na *Svatováclavské výstavě na Pražském hradě* (1929), na *Výstavě mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* v pražském Veletržním paláci (1929/1930) či na výstavě *Primitivního umění mimoevropských zemí* v budově Spolku výtvarných umělců Mánes (1935) (*Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté* 1999: 177n.). Kraemerová a Šejbl však citují dojemný deníkový záznam teprve sedmnáctiletého Hlouchy popisující první chlapcovu podomácku pořádanou výstavu – jeho exponáty zaujaly čestné místo na židlích, umývacím stolku, na posteli, ozdobném zouváku, a dokonce i na koši; návštěvníky výstavy byla Hlouchova maminka, které se vše velmi líbilo, tatínek, bratři Jiřík a Karel a jistí Krejčovi. Na vstupném mladík příliš nevydělal. (srov. Kraemerová, Šejbl 2007: 12n.).

V Čechách budoval Joe Hloucha také jakési „oázy“ Japonska: v roce 1908 – při příležitosti 60. výročí vlády Františka Josefa I. – si v rámci *Jubilejní výstavy obchodní komory* společně s bratrem Karlem zřídil japonskou čajovnu. Ta po skončení výstavy našla útočiště v suterénu paláce Lucerna. Další čajovnu vybudovali bratři Hlouchové v zábavním podniku Alhambra na Václavském náměstí (Vlnas, Kotková 2009: 778).

V roce 1924 Hloucha rovněž zakoupil vilu v Roztokách a začal ji přestavovat v japonském stylu. Pod vlivem japonského svátku *hanami* se v Roztokách v letech 1924 a 1925 pořádaly obdobné slavnosti květů. Fejetonista Národní politiky se 25. 4. 1925 v odpoledním vydání novin přímo rozplývá nad malebností Hlouchovy vily v jarním období: „Viděli jste už jeho rozkošnou vilu v rozlehlém sadě se všemi sochami, mosty a japonskými chrámky? Rudá a zlatá svítí z jarní zeleně a z bělostných i růžových květů a v rybníčku zrcadlí se jarní modř oblohy a oblaka, jež míjejí -- Cesta do kvetoucího sadu u Maxmiliánky vede vás od nádraží právě kolem jeho vily, již portálem význačné.“ Již v roce 1926 však Hloucha svou vilu prodal (Honcoopová 1998: 236).

### **3.1 Joe Hloucha: spisovatel**

Zájem o spisovatelskou činnost se u Josefa Hlouchy projevil ještě dříve než zájem o sběratelství. Společně s bratrem Karlem psali deníky (Josef psal a Karel ilustroval), povídky a vytvářeli časopisy (Kraemerová, Šejbl 2007: 13). Již tyto první literární pokusy se často odehrávají v prostředí cizích zemí – jako příklad uveďme „cesty mořem“, historiky o námořnících, které sepsali bratři Hlouchové patrně ve čtvrté či páté třídě<sup>63</sup> obecné školy (ibid.: 13n.).<sup>64</sup>

I přes tak svědomitý a časně zahájený spisovatelský výcvik dnes Joe Hlouchu rozhodně nepovažujeme za předního zástupce české literatury. Ve své době však byla jeho díla velmi populární – nejslavnější román *Sakura ve vichřici* se dočkal dokonce dvanácti vydání. Hlouchovy knihy byly v Národních listech v předvánočním čase často doporučovány čtenářům jako vhodný dárek k ježíšku (19. 12. 1928, s. 12):

---

<sup>63</sup>Kraemerová, Šejbl vyvozují na základě rozboru písma.

<sup>64</sup>Kraemerová, Šejbl (2007: 11) uvádějí, že ve škole nebyl Josef Hloucha zrovna příkladným studentem, a vzhledem k jeho pozdější spisovatelské dráze se pozastavují nad množstvím hrubých pravopisných chyb, které nejen v dětských, ale i v rukopisech dospívajícího Hlouchy nacházíme (zejména ve shodě přísudku s podmětem). „V denících se opakovaně zmiňuje, že ve škole se nic nedělo (...)“ (ibid. 11) Mladý Hloucha měl tedy v sobě pravděpodobně odjakživa touhu vyhledávat dobrodružství a nevšední zážitky, které mu školní výuka nedokázala poskytnout, jichž si však plnými doušky užíval v dospělém věku.

**Další knihy Hlouchovy  
jako vhodné a  
vítané dárky k Ježíšku:**

**Sakura ve vichřici.**

Japonský román s původními, pro knihu zvlášť malovanými obrazy proslulé japonské malířky Kadživary Hisako. Kniha krásy, něhy, plná poesie, která rájme každou cituplnou duši. Obrazy působí dojmem ručně malovaných akvarelů.

Sestě vydání ve velkém formátu Kč 66.—, v celoplátěné vazbě Kč 85.—. S podpisem autorovým o Kč 10.— více.

*Inzerce v Národních listech*

Masová obliba Hlouchových próz u čtenářů (a zejména u čtenářek) v nás však už může vzbuzovat pochybnosti o skutečné umělecké kvalitě Hlouchových děl. Některé dobové recenze spisovatele doslova opěvují,<sup>65</sup> jiné sice chválí Hlouchu jako zdatného stylistu, vysokou uměleckou hodnotu však jeho knihám nepřipisují: „*Nová kniha literárních žaponerií J. Hlouchy Polibky smrti (...) je jenom pokračováním předešlých knih téhož autora, který od svého debutu před nějakými 10 lety (Sakura ve vichřici), v němž zaujal novostí, pozbyl sice této přednosti, ale za to nabyl stylistické obratnosti a jakéhosi ustálení v nanášení exotického koloritu, v náležitém jeho odstiňování. Pohříchu je to jediná přednost této nové knihy Hlouchovy, měříme-li pouze čistě literární její kvality stylové. Obsahově se Joe Hloucha opakuje, jakž nelze jinak.*“ (Zlatá Praha 6. 6. 1913, s. 468).

Na Hlouchovo stylistické vyspívání upozorňuje i odborná literatura (Honcoopová; Kraemerová, Šejbl). Žádné z jeho pozdějších děl však nedokázalo

---

<sup>65</sup>„Milostné motivy autorovy, jež jsou v knize nejvlastnějším středem a také nejpřitažlivější látkovou součástí, vyznačují se jemnou, vpravdě poet. i měkce citovou delikátností (...) Kniha Hlouchova Polibky smrti čestně řadí se k nejlepšímu, co dosud bylo v původním písemnictví exotickém u nás napsáno i vydáno.“ (Moravská orlice, 24. 5. 1913; s. 12)

překonat úspěch stylově ještě nevyzrálé *Sakury ve vichřici*: „*Nic mu nepomohlo, že se dalších pětadesát let svého života snažil stát lepším spisovatelem, že své vzdělání stupňoval a psal stále přesněji a zasvěceněji. Jako literát uvízl v blokadě zvané Sakura.*“ (Honcoopová 1998: 234)

*Sakura ve vichřici* zaujala dobové čtenářské publikum svou neobvyklostí. Další Hlouchova díla už tuto výhodu neměla, neboť se téměř všechna (s výjimkou *Zahrady lásky*) odehrávají rovněž v Japonsku (srov. Šmejkal: 87)

M. Lísková (2014: 24) rozděluje Hlouchovu tvorbu na základě Šmejkala (1931: 88n.) podle dominantní funkce (estetická versus poznávací) a míry autobiografičnosti do následujících skupin:

1. Díla s vymyšleným (fiktivním) dějem: *Sakura ve vichřici, Zahrada lásky, Zátopa, Pavilon hrůzy, Polibky smrti*
2. Díla vycházející ze skutečných událostí: *Vzpomínky na Japonsko, Moje Paní Chrysanthema, Japonečky*
3. Díla smíšená (líčení cesty autentické, milostná linie smyšlená): *Dopisy neznámého*
4. Populárně naučná díla: *Pohádky japonských dětí, Mezi bohy a démony, Prodavačky úsměvů, Pohádky slunného východu, Hokusai*

Při našich analýzách budeme podrobněji pracovat s románem *Sakura ve vichřici* (1905) a souborem próz *Polibky smrti*, který knižně poprvé vyšel v roce 1913, ale Hloucha na něm s největší pravděpodobností pracoval již dříve: například povídka *V kaméliovém sadě* byla totiž v Českém světě na pokračování otiskována již na začátku roku 1907.

### **3.2 Návrtné motivy a témata v dálněvýchodních textech Joe Hlouchy**

Stejně jako v předchozích dvou kapitolách volíme i u Hlouchy strategii příznačných motivů. Vybíráme následující: evropanství; umění a kultura; příroda; pohádka a sen; ženství; láska a smrt.

### 3.2.1 EVROPANSTVÍ

Výrazným motivem Hlouchových textů je střetávání dálněvýchodní kultury s kulturou evropskou. Je Hlouchovým specifíkem – v textech Zeyerových a Karáskových vystupovaly pouze postavy „Asiatů“. Předznamenejme, že tato konfrontace japonského a evropského světa nevyznívá pro Evropany vůbec příznivě.

Ve sledovaných prózách vystupují často Evropané jako jedna z hlavních postav. V rámci cyklu *Polibky smrti* se s nimi setkáváme v povídkách *Země pod nebesy* a *V kameliovém sadě*. První próza celý cyklus zahajuje, druhá potom zakončuje – vytvářejí tak pomyslný rámec, a mají tedy v knize významné postavení.

Evropan v *Zemi pod nebesy* je charakterizován jako statný dobrodruh, kterému je lhostejná láska k ženám, neboť jeho hlavním cílem je dobývat nová území: „*Bál se lásky jako slabosti, nespátrával v ní nic velikého ani povznášejícího, bažil jen po moci a bohatství. Jeho budoucím velikým a smělym záměrům nesměla se láska stavět v cestu.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 34) Je pozoruhodné, že lásku v tomto muži, který už poznal mnohé ženy, dokáže – byť jen na okamžik – probudit zrovna Japonka: text nás vede k úctě před japonskou krásou, představuje ji jako něco výjimečného. Evropanova dobyvačnost však nakonec zvítězí nad láskou princezny, která by byla ochotna opustit pro něho svou vlast a odjet do Evropy. Bílý cizinec je tak příčinou její tragické smrti – po jeho odjezdu princezně žalem pukne srdce.

Podobného prohřešku se dopustí i Gaston Méry z prózy *V kameliovém sadě*, který navíc vydrží nalhávat lásku Japonce Kin velice dlouho: dívka kvůli němu rovněž přichází o ženicha a s ním i o poklidný život. Gaston sice kvůli Kin odloží odjezd do Evropy, ale od počátku mu musí být jasné, že nový vztah nemá budoucnost, neboť je v Evropě zasnouben. Když jej Kin po čase začíná nudit, vmete jí tuto skutečnost do tváře.

Ve světle těchto příběhů se nám Evropané ukazují jako zaslepení dobrodruhové, kteří chtějí japonskou zemi pouze olupovat o její poklady, ale sami nic obětovat nedokážou: chtějí získat bohatství a slávu, vychutnat všechny rozkoše, které exotický kraj nabízí (včetně návštěv veřejných domů), střetnou-li se však s láskou japonské ženy, která na rozdíl od nich vždy miluje až za hrob, polekají se této komplikace a snaží se před ní utéci. Svou cestu po Japonsku chápou jako dobrodružnou hru – stejně tak japonské ženy jako by pro ně byly hračkami. Cítí nad

touto končinou převahu – trpí falešnou evropskou představou, že právě jim (jako té vyspělejší rase) patří celý svět.

Když homodiegetický vypravěč *Sakury ve vichřici* chválí krásnou japonskou dívku Sakuru za citlivou péči o květiny, posteskuje si, že „v Evropě je všechno materiální, prospěchářské. Na umění, na krásu přírody a její výtvořiny díváme se naposled. Někdy ve shonu po existenci nezbývá k tomu času.“ (Hloucha 1942: 49) Evropané jsou tedy příliš pragmatičtí a od Japonců by se mohli učit, jak je možné se povznést nad všední starosti a učinit svůj pobyt na světě příjemnějším a hodnotnějším.

Hlouchova kritičnost je však částečně namířena proti samotným Japoncům, kteří mají tendenci se evropskému světu přizpůsobovat – mnoho takových momentů nalezneme v románu *Sakura ve vichřici*. Románový vypravěč se při pohledu na Japonce postižené evropskými moresy často až zachvívá odporem:

*„Pouštění draků dosáhlo dnes nebývalé míry a mnohý z nich vzal za své na moderní překážce, ze západu přišlé, na telegrafních drátech. Začínají jimi v poslední době Tokio zvolna drátovat. Podobná vymoženost, jako pouliční dráha, elektrické světlo a hlavně nové vládní budovy, stavěné ve špatně napodobeném západním slohu, působí mi vždy špatnou náladu.“* (Hloucha 1942: 96)

*„Cestou jsem potkal dva japonské manžely, vedoucí se podle našeho způsobu ‚pod paží‘. Ona oděna byla v nechutný náš evropský кроj s malým starodávným dámským kloboučkem na hlavě. (...) Odvrátil jsem rychle hlavu od tohoto nepěkného zjevu.“* (Hloucha 1942: 128)

Do díla tak proniká názor, že japonský svět je kouzelný především svou odlišností od Evropy, a neměl by se tedy snažit přizpůsobit Západu. Stejně tak západní návštěvníci by měli původní japonskou kulturu respektovat, a ne ji vytlačovat a nahrazovat novou. Evropský svět se cestujícímu etnografovi *Sakury ve vichřici* zdá být proti pohádkovému Japonsku nezajímavým a banálním: „Stráním se všemožně všeho, co připomíná Evropu. Chci prožít dobu svého pobytu zde jako sen, jako krásnou pohádku. Dost času na střízlivou skutečnost po návratu domů.“ (Hloucha 1942: 128) Zde Hloucha hovoří podobně jako jeho spisovatelští kolegové, Zeyer a Karásek.

Tento etnograf zároveň prezentuje příkladný způsob kontaktu s exotickou kulturou: chce ji poznat tím, že se sám účastní jejích tradičních obřadů – se Sakurou se seznamuje, když navštíví chrám místní bohyně Benten; s její rodinou pak prožívá všechny místní slavnosti, nevynechá ani návštěvu japonského divadla.

Nesmírný vypravěčův zájem o japonskou kulturu způsobuje odsunutí estetické funkce díla do pozadí. Mimořádně detailní popisy prostředí, osob a kulturních událostí dávají dílu naučný charakter. Dílo má tedy kromě funkce estetické rovněž funkci poznávací (především) a formativní: důležitým cílem autora je seznámit evropské čtenáře s japonským světem a naučit je jej respektovat.

Dokonce ani ke konci románu, kdy se blíží vyvrcholení milostné zápletky, neutuchá vypravěčova touha po poznání: Sakura odjela za svým strýcem, aby jej přemluvila k posvěcení sňatku s bílým cizincem, a tento cizinec zatím místo aby v napětí očekával, jakou zprávu Sakura přiveze, podniká výlety do okolí: *„Často navštěvuji krásný ‚Kiri-furi‘, mnohoramenný vodopád, který se s pohoří střelhitě vrhá po stráních a skalách dolů, aby se spojil v údolí s řekou. Steré potůčky klokotají v lesích a vodopády činí procházky malebnými.“* (Hloucha 1942: 169) Etnografické studium je pro vypravěče zjevně důležitější než jeho milostný poměr.

Text také velmi často seznamuje evropské čtenáře s japonskými termíny a vykládá jejich význam: *„Dále nabízeli tam kněží svěcenou vodu proti nemocem a d'áblům, talismany ‚ofudy‘, proroctví budoucího štěstí, goheie, bílé papírové pruhy, skládané do kosočtverců, na které podle víry šintoistů při modlitbě bohové usedají a slyší přání věřících, modlitbičky, tištěné na papíře, sloužící ke žvýkání a plivání na sochy svatých.“* (Hloucha 1942: 11) V těchto pasážích pak rovněž proniká do popředí poznávací funkce.

### 3.2.2 UMĚNÍ A KULTURA

*„Vše, co ti lidé tvořili, bylo umělecké. Veškeré předměty všedního života, všechno levné a nutné náradí, vše bylo posvěceno jejich podivuhodným, svérázným uměním. Nebylo zde umělců a řemeslníků, všichni pracovali svorně, nerozlišováni, všichni tvořili zázračnými svými prsty zázraky krásy.“* (Hloucha [po r. 1920]: 45)



Hloucha podobně jako Zeyer představuje čtenářům Japonce jako uměnímilovný národ, pro nějž je umění samozřejmou součástí každodenního života. Sama Sakura je všestrannou umělkyní – ovládá malbu, hru na hudební nástroj, tanec a píše verše. V umění poetickém by se dokonce ráda stala tak slavnou jako básnička Óno-nokómač. Vypravěč dívce jednoho dne také sděluje, že si jí váží a miluje ji v neposlední řadě pro její umělecký talent: „*Poznal jsem šlechetnou vaši povahu a vážím si vašeho hlubokého vzdělání a nadání uměleckého. To a vaše neskonalá krása donutilo mě k šílené lásce k vám.*“ (Hloucha 1942: 93) Zrození lásky má tedy v Hlouchových prózách daleko k Zeyerovu metafyzickému splynutí duší (více viz *Láska a smrt*).

Ze všech druhů umění je pak Hloucha patrně nejvíce zaujat tancem, neboť právě tanečním scénám je v textech věnován značný prostor – v následujícím úryvku je možná ukryta odpověď na otázku proč: „*Její dlouhé, krásné, splývavé roucho činilo z ní sochu, umělecké dílo, které pomalu ožívuje. Nakláněla se graciosně vpřed, pohybovala rukama s dlouhými rukávy v rytmu hudby. Její krok byl elastický a jistý.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 228) Zatímco při ostatních uměleckých činnostech člověk umělecká díla vytváří, při tanci se uměleckým dílem sám stává – z tohoto úhlu pohledu pak stojí tanec v porovnání s ostatními druhy umění na pomyslném nejvyšším stupni.

K tanečnímu či jinému uměleckému vyjádření se potom uchylují dívky v takových situacích, kdy běžná slova nestačí: „*Vzchopila se jako ve snu a mechanicky napsala verš, který jí z duše vytryskl: „Vyplul již měsíc z mraků, // slavík líbezně pjeje! // Opojně voní třešňí květ, // pokojně šumí řeka! // Ach, proč jen dítě mé umírá.”*“ (Hloucha 1942: 115) Jsme tedy znovu vedeni k tomu, abychom vnímali Japonce jako národ, který se – na rozdíl od Evropanů – nebojí projevu citů a je si zároveň vědom toho, že tyto city není možné vyjádřit prostou – banální – řečí, ale jedině uměleckým symbolem, který v sobě ať už domněle, nebo doopravdy obsahuje tajemství s abstraktními životními hodnotami spojené.

Hlouchův styl vyprávění je však v porovnání se Zeyerem a Karáskem velmi prostý – o výrazné dekorativnosti zde nemůže být ani řeč. Souvětí jsou často krátká, občas sklouzává Hloucha k eliptickým vyjádřením: „*Moderní úpravou armády odklizeny staré dobré meče (...)*“ (Hloucha 1942: 95).

Nepříliš invenční jsou také vypravěčské techniky: v *Polibcích smrti* se setkáváme s velmi nevýrazným a nezaujatým er-formálním heterodiegetickým vypravěčem: „*Cizinec nepřišel. Byl přespříliš zaměstnán, než aby myslit mohl na dostaveníčko se sličnou dcerkou svého knížecího hostitele. Pracoval pilně na svých zápiscích, zkoumal, pozoroval, tvořil nové plány a nové naděje. Jeho dobývačné touhy hořely mohutným plamenem.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 44)

Na druhu stranu tato vyprávěcí prostota může činit čtenářům dílo přístupnějším; může nás také upomínat na přitažlivě prostá pohádková vyprávění (více viz *Pohádka a sen*).

Skutečná poetičnost japonštiny nebo svědomitý stylistický výcvik však možná způsobily, že i do zdánlivě zcela nedekoratивního Hlouchova textu pronikají místy obrazná vyjádření, a to opět zejména přirovnání:

„*Jste božská jako ,podzimní vítr‘! — Vy se usmíváte? — Hled'te, váš vliv je tak veliký, že se pomalu stanu Japoncem. I lásku vyznal jsem vám již po japonsku.*“ (Hloucha 1942: 106)

„*Jsi krásná, ale nebezpečná jako sněhová vánice v pohoří!*“ (Hloucha [po r. 1920]: 158)

„*Tančila jste dnes jako třtina na jezeře Omi.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 180)

„*Pili oba, víno hořké dnes jako slzy.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 255)

„*Léta plynula jako voda v Kamogavě.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 126)

„*Nad jejím vysokým bílým čelem vetknuta do účesu havraních vlasů chvěla se čelenka z kvítků modrých jako jarní obloha...*“ (Hloucha [po r. 1920]: 31)

Zdařilejší přirovnání (druhé a třetí) vkládá Hloucha do úst rodilým Japoncům, jinak si povšimněme, že přílišnou originalitou Hlouchova přirovnání neoplývají. Nezřídka se Hloucha uchyluje ke klišé: „*Mládí prchlo jako luzný sen.*“ (Hloucha 1942: 111)

Pozoruhodnější obraznou konstrukci nalézáme v závěru prózy *Neznámá svatá*, který popisuje smrt mladé dívky Ošigi – jež konvertovala ke katolictví a rozhodla se pro víru vzdát lásky i vlastního života – a muže, který ji miloval: „*Klesali ke dnu spolu, světice a voják. Voda byla jasně zelená, prosvícená září měsíce. Veliké zelené, modré a červené medusy kývaly se kolem nich jako vyzvánějící zvony křesťanských chrámů.*“ (Hloucha [po r. 1920]:114)

V Hlouchových textech nacházíme i další pasáže, které podle našeho názoru svědčí o stylistickém úsilí. Zajímavým místem je například začátek prózy *Kočka z Nabešimi*, ve kterém autor obratně anticipuje budoucí události: „*Manrio četla ve staré knize: Lidské vášně jsou jako vody na zemi: Někde tekou klidně jako řeky rovinami, jinde zurčí jako horské bystřiny, jsou neklidné a rušné. (...) Mé vášně tekly jako horská bystřina, dřímaly pod ledem i zpřelámaly pouta z touhy po svobodě. Brzy už se změní jako řeka v povodeň!*“ (...) *To se stalo toho večera, kdy uprchla svému prvnímu manželu Ogava Buntarovi z nudného měšťáckého obydlí zpět do Gionu...*“ (Hloucha [po r. 1920]:117n.) Následuje příběh o kurtizáně, která se ze svého postavení nedokázala ani přes několik manželství vymanit: jakmile jí muži začali vyznávat lásku, stali se pro ni slabochy a ona se ochotně vrátila zpět do nevěstince v Gionu. Osudovým mužem se pro ni stal Oda Tarobei. Když odhalila jeho lásku a opustila jej, okamžitě se za ní vypravil, a jelikož se mu nepodařilo kurtizánu přemluvit, aby se k němu vrátila, probodl ji.

Po formální stránce je pozoruhodný i celý román *Sakura ve vichřici* – je totiž psán formou deníkových zápisů. Deníková forma text ozvláštňuje a zároveň dává autorovi příležitost k tomu, aby detailně vykreslil japonské prostředí, zvyky a místní obyvatele, o nichž chce evropského čtenáře poučit. Autorem deníku je totiž, jak jsme již uvedli, etnograf s velmi vážným zájmem o důkladné poznání této země. Na druhou stranu však tato forma nedává dostatek příležitostí k prohloubení psychologie hlavní hrdinky, nešťastnou láskou trpící Sakury, do níž řada dobových čtenářek promítala svá vlastní duševní dramata (více viz oddíl *Láska a smrt*).

### 3.2.3 PŘÍRODA

Z přírodních scenerií jsou v Hlouchových textech upřednostněny zejména civilizací nedotčené končiny: „*Chodívám divokými houštinami, vystupuji na vrcholky strání a vrchů. Bloudívám po březích řeky nebo sleduji tok zdejších divokých potoků.*“ (Hloucha 1942: 168) Původní příroda má člověku nabídnout klid a útěchu – proto se ji rozhodne vyhledat i vypravěč *Sakury ve vichřici* zasažený smrtí své milenky (Hloucha 1942: 178). Domníváme se, že obrazy panenské japonské přírody mají zde opět působit jako kontrast k člověkem znásilněné přírodě evropské. Úcta k matce

přírodě je tedy podle našeho názoru další hodnotou, ke které nás texty na příkladu japonské civilizace vychovávají.

Stejně jako v Zeyerových prózách najdeme i u Hlouchy několik momentů, kdy dochází k těsnému propojení člověka a přírody. Například opadávání kamélií v próze *V kameliovém sadě* předznamenává neblahý vývoj dalších událostí – spolu s kaméliemi totiž uvadla a opadala také Gastonova láska: „*Kameliové květy opadávaly pomalu, květ za květem k zemi. Poručík Gaston docházel do kameliového sadu zase denně, stejně netečný, jen ze zvyku a z povinnosti k ní. Jeho láska dávno už vymizela.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 247)

Nejintenzivnějšího pouta mezi člověkem a přírodou si ovšem všímáme v románu *Sakura ve vichřici*: dívka Sakura dostala jméno po třešňovém stromu, který byl na zahradě vysazen v den jejího narození; ve stejný den, kdy Sakura z nešťastné lásky spáchá sebevraždu, je při bouři rozťat i strom. Již předtím však dokázalo opadávání třešňových květů Sakuru velmi rozesmutnit, a naopak třešně v plném rozkvětu ji naplňovaly radostí. Propojení člověka s přírodou pravděpodobně poukazuje, jak jsme již naznačili v souvislosti se Zeyerovým dílem, na dětskou prostotu Japonců, kteří ještě nebyli zasaženi moderním egoismem směřujícím k jejímu podmanění.

Zároveň si povšimněme, že květinové motivy, které se v Hlouchových textech také vyskytují v obzvláště velké míře (a v rozmanitějších podobách než u předchozích dvou autorů), jsou zde stejně jako v Karáskově dramatu dávány do souvislosti s pomíjivostí lidského života.

### 3.2.4 POHÁDKA A SEN

„*Vystupuji zase po stupních výše, opouštím dvůr a kochám se pohledem na novou pohádkovou nádheru, na báječnou bránu ‚Karamon‘.*“ (Hloucha 1942: 166)

„*Dva bronzoví, stářím zcela zelení lvové, sedí na stráži v bráně. Jako by v pohádce chrániti měli spící princeznu v začarovaném hradu.*“ (ibid.)

„*Nádherná pohádka orientální... Zakleté město paláců a chrámů, spící v hlubokých, vážných lesích.*“ (ibid.: 164)

Při popisu japonského prostředí se v Hlouchových prózách nezdá se setkáváme se slovy *pohádka, pohádkový*.<sup>66</sup> Na pohádkový obraz Dálného východu jsme však narazili již v textech předchozích autorů; čím si však území tento svůj obraz vysloužilo?

(Nejen) Hlouchovy japonské postavy mají ještě v paměti či znají z vyprávění doby poznamenané hrdinskými skutky zdatných rytířů – samurajů – podobné možná našemu středověku: „*Ta doba, krásná doba statečných rytířů, minula. Není tomu tak dlouho, pouhých dvacet let, ale zdá se to věčností. Já sama neprožila jsem ji a znám ji jen z podání, z knih, rytin a z divadelních her. Místo toho nastoupil povinný odvod a vojínem stává se teď každý, ač dříve to bylo tak povzneseným a krásným stavem.*“ (Hloucha 1942: 78)

Zároveň je součástí jejich tradice stále mnoho lidových pověr – družičky nevěsty Kijo v próze *Kalné-li zrcadlo, smutná je duše ženy* na základě svatební zvyklosti usoudí, že Kijo zůstane pannou, když se jí natřikrát nepodaří rozbít hliněnou misku před vstupem do ženichova domu. Jistá lidová moudrost je konečně obsažena už v názvu povídky. Také vzdělaná Sakura ještě důvěřuje pověrám, nebo jimi alespoň konejší své mladší sourozence: „*Nebojte se, děti, to pláče bambus!*“ *konejšila je Sakura, snažíc usmívati se. „Bambus pláče, a proč?“ „Nařikají to duše odsouzenců, bambusem za trest prorostlých!“*“ (Hloucha 1942: 158n.)

V próze *Kočka z Nabešimy* je silně akcentována představa předurčeného osudu: oiran Kisegava předpoví dívce později pojmenované Manrio, že z veřejného domu, do něhož vstoupila, již nikdy na dlouho neodejde – předpověď se skutečně vyplní. Manrio zároveň ztotožňuje svou osobu s pohádkovou kočkou z Nabešimy a skutečně je průběh jejího života i smrti této postavě podobný. Podobně fatalisticky se nám však jeví i anticipace Sakuřina osudu ve sledovaném románu: zhruba v polovině knihy debatuje Sakura se svým evropským přítelem o románu, který právě čte a jehož tématem je sebevražda dvou milenců, jimž rodiče nepřáli. Následně Sakura vypravěči vypráví o čestné dámské sebevraždě džigai a oba se shodnou na tom, že se nejedná o zbabělost, ale o pochopitelný čin, k němuž je zapotřebí velké odvahy. Za předznamenání Sakuřiných osudů považujeme rovněž smutné příběhy jejich přítelkyň (například Hloucha 1942: 111).

---

<sup>66</sup> Někdy i dvakrát v rámci jedné strany (srov. Hloucha 1942: 164 a 166).

Náboženství postav je stejně jako u Zeyera ještě poznamenáno starým šintoismem – postavy uctívají boha války Hačimanu či bohyni lásky Benten. Ve společnosti navíc stále přetrvává silná mužská dominance – na podřízené postavení žen Hlouchovy texty velmi často upozorňují (například Hloucha [po r. 1920]: 32).<sup>67</sup> V *Polibcích smrti* je dále často tematizována problematika nucených sňatků – viz povídky *Země pod nebesy*, *Kalné-li zrcadlo...*, *V kameliovém sadě*. (Více viz oddíl *Ženství*.)

Dálný východ je tedy patrně pohádkový proto, že je natolik vzdálen evropské realitě. Do japonské recepce světa navíc stejně jako v pohádkách ještě pronikají prvky nadpřirozena. Dálnévýchodní svět se pak stejně jako svět pohádkový stává předmětem snů stereotypním životem unavených Evropanů. Připomeňme si ostatně znovu výrok etnografa *Sakury ve vichřici*, který svědčí o tom, že si muž přijíždí do Japonska od Evropy odpočinout: „*Chci prožít dobu svého pobytu zde jako sen, jako krásnou pohádku. Dost času na střízlivou skutečnost po návratu domů.*“ (Hloucha 1942: 128)

Hlouchovy texty – zejména román *Sakura ve vichřici* – se vyznačují množstvím vložených příběhů, a často jsou těmito příběhy právě pohádky. Sakura jimi chce především zabavit děti, ovšem její evropský nápadník je rovněž nanejvýš ochotným posluchačem – větší prostor je věnován například vyprávění pohádky o jezevci tanuki či o dvou manželích a jejich zázračném psovi. Při interpretaci Zeyerových textů se nám zdálo být smyslem pohádkových vyprávění poskytnutí útěchy životem utrápeným postavám, Hlouchovy pohádky jsou však pravděpodobně původními japonskými příběhy – pohádka o jezevci je součástí Hlouchova souboru *Pohádky slunného východu*. Zdá se nám tedy, že funkce zde uvedených tradičních japonských příběhů je opět poznávací: spisovatel se nás tu stále snaží co nejdůkladněji seznámit s japonskou kulturou.

### 3.2.5 ŽENSTVÍ

Hlouchovi vypravěči obvykle pociťují k japonským ženám zvláštní sympatie a především litují jejich poníženého postavení ve společnosti: „*Odedávna je povinností japonských dívek ctít a bez odmlouvání poslouchati své rodiče. Pak, když se provdají,*

---

<sup>67</sup> Hojně se této problematice věnuje Hlouchova kniha *Japonečky*.

*občanská morálka jim káže a poroučí: Ctíti svého tchána i tchyni, ano ctíti je ještě více než své vlastní rodiče a starati se o ně s největší možnou péčí.*“ (Hloucha 1931: 27)

Při četbě Hlouchových próz jsme však (stejně jako u Zeyera) často svědky toho, že ženské postavy svými mravními vlastnostmi a schopnostmi převyšují ty mužské: malé Japonky vynikají nevšední krásou, jsou zdatnými umělkyněmi a především jsou schopny opravdové lásky, která neváhá položit vlastní život jako oběť.

Taková je princezna ze *Země pod nebesy*, chrámová tanečnice Toki, Japonka Kin z prózy *V kaméliovém sadě* i dívka Sakura z románu *Sakura ve vichřici*. Vedle posledně jmenované hrdinky, která si kvůli nešťastné lásce sáhne na život, se nám zdá být (dosud velmi sympatický) vypravěč přece jen trochu zbabělcem, neboť on podobné oběti schopen nebyl.

Této skutečnosti si zřejmě všímali i soudobí čtenáři, například autor mimořádně procítěného článku uveřejněného 25. 11. 1906 v Národních listech: „Rozuměl jí, ale přece nerozuměl tolik, aby pochopil, že tato bytost, vznášející se lehce životem, jak třešně květ, že toto dítě bujaré vítající smíchem zpěv ranních ptáčat a smíchem vítající první záblesk hvězdy, že tento smíšek dovede nejen pěti, dováděti a sníti, že dovede i cítiti, že dovede i trpěti, ano trpěti více než muž sám – trpěti tolik, až bolestí schřadne a shoří její duše. (...) Cizinec odešel chladně snad za slávou, snad za ženou jinou, sám snů se nasytiv, však zanechav za sebou duši, jež nebyla ještě dosnila sen svůj, a které opuštěné, a pochopené jen v jedné chvíli života, zbývá sen svůj sprádati dále jen s hvězdami věčnými.“ Patos textu je rovněž mimořádný, ovšem domníváme se, že interpretace Hlouchova románu je zde v naprostém souladu s autorským záměrem. Hloucha chtěl zajisté své čtenáře dojmout.

Přestože tedy vypravěči-Evropané poníženého postavení Japonek litují, sami je vlastně zneužívají, když se jimi nechají okouzlit a v momentu, kdy okouzlení vyprchá, je opouštějí.

Podobně jako Zeyerova Komurasaki jsou i hrdinky Hlouchových próz zasaženy láskou takřka okamžitě – jako by bylo jejich osudem zamilovat se do evropského muže, jako by byly k absolutní lásce předurčeny. Pro snivou princeznu z prózy *Země pod nebesy* se dosud téměř neznámý Evropan okamžitě stává bohem: „Hleděla na obraz cizincův, uvědomovala si neustále jeho hebký světlý vlas, jeho bohatý vous a jeho modré oči, barevné jako letní obloha. Opakovala si šeptem, jako opojená, slova písně lásky, která utkvěla jí v paměti.“ (Hloucha [po r. 1920]: 38) Láskou zasažené japonské

hrdinky zpravidla neznají pravé vlastnosti svého vyvoleného, spíše než skutečného muže tedy milují svůj vlastní sen o krásném cizinci.

Z textů vyvozujeme, že Hlouchovy Japonky na Evropanech přitahují zejména tyto vlastnosti: exotický zevnějšek a hrubé, drsné vystupování. Hlouchovy hrdinky zároveň velmi trpí vědomím poníženého postavení v japonské společnosti, když se tedy dozvídají, že existují země, ve kterých se ženy mohou účastnit společensky významných událostí, a mohou se dokonce rozhodnout, kterého muže si vezmou za manžela, začnou po takovém životě okamžitě toužit. Bílý cizinec se tak pro ně stává symbolem „nového, šťastnějšího života“:

*„Jak je u nás pusto a hluchó,‘ přemítala, když dopověděl. ‚Není zde slavnosti na počest žen. Muži klaní se jen nevěstkám a gejšám, obdivují je, nad princezny vynášejí a vyznamenávají, svých žen a nevěst přehlížejíce. (...) ‚Všechno bych opustila, za vámi bych šla – do země nového, šťastnějšího života!‘“* (Hloucha [po r. 1920]: 41)

Milovaní muži však paradoxně se ženami nejednají o nic lépe než rodilí Japonci. Evropští hrdinové jsou v *Polibcích smrti* charakterizováni jako chladní, drsní dobrodruhové, kteří opravdové, sebeobětující lásky nebudou nikdy schopni.<sup>68</sup> Láska k nim bývá pro ženu velmi ponižující – viz princezna *Země pod nebesy* či dívka z prózy *V kaméliovém sadě*. Kurtizána Manrio v příběhu *Kočka z Nabešimi* je dokonce schopna milovat pouze toho muže, který má nad ní převahu – japonské ženy tak v Hlouchových textech sice hovoří o svém smutném společenském postavení, avšak samy podobné otroctví dobrovolně přijímají a vyhledávají. Gaston Méry *V kaméliovém sadě* neváhá komunikovat se svou milenkou dokonce takto vulgárním způsobem: *„Dnes jsi nudná – k zoufání nudná. Přijdu až zítra!“* (Hloucha [po r. 1920]:247) Jen pro zajímavost uveďme, že statní muži patrně byli erotickým idolem i samotného Hlouchy. Když Kraemerová a Šejbl (2007: 19) vysvětlují ryze badatelskou podstatu Hlouchova manželství s Japonkou Tamou, uvádějí, že *„jeho přirozený zájem tíhl spíše k mužům, a to zejména k mužům v uniformě.“*

---

<sup>68</sup> *„Ale cizinec nebyl z těch, kdož lásce obětují klid své duše, své plány a svou budoucnost. Pro něho, dobrodruha toulavého, po bohatství prahnoucího neznamenal nic.“* (Hloucha [po r. 1920]: 34)



### 3.2.6 LÁSKA A SMRT

Když jsme interpretovali texty Zeyerovy a Karáskovy, snažili jsme se vždy přisoudit lásce nějaký vyšší smysl – například u Karáska vidíme lásku jako cestu k vnitřní kráse. V Hlouchových textech však sledujeme lásku pouze v její fyzické rovině – i když k smrti zamilovaná princezna *Země pod nebesy* vzpomíná na svého milého, má před očima pouze jeho zevnějšek: „*Hleděla na obraz cizincův, uvědomovala si neustále jeho hebký světlý vlas, jeho bohatý vous a jeho modré oči, barevné jak letní obloha.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 38)<sup>69</sup> Hlouchovým cílem tedy patrně není hluboce filosofovat o podstatě lásky; je pro něho zkrátka přirozenou životní součástí, kořením života a také – kořením literatury.

Milostná linie v Hlouchových prózách podle našeho názoru významně přispívá ke čtenářské atraktivitě díla – pomáhá vnášet napětí do jinak spíše statického, popisného textu. V rozvíjení milostných příběhů však Hloucha není příliš invenční a uchyluje se k osvědčeným postupům – zamilovaným nepřejí příbuzní (*Sakura ve vichřici*), jeden z dvojice miluje více než ten druhý (*Země pod nebesy*, *V kaméliovém sadě*), sňatku brání společensky nadřazená postava (*Kalné-li zrcadlo... Chrátová tanečnice*). Výsledný příběh je tedy velmi předvídatelný.

V Hlouchových dílech – zejména v prózách *Polibků smrti* – nalezneme také řadu konvenčně ztvárněných erotických scén: například když se bezbranné, nevinné dívky agresivně zmocňuje svalnatý muž: „*Milenko má!'* pronesl vášnivě. *Uchopil princeznu svými žádostivými pažemi, objal ji a vtiskl na její nevinné nikým nelíbané rty horoucí políbení.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 55) Hloucha zde zdůrazňuje kontrast mužské síly a ženské nevinnosti. Snaží se vyvolat obraz nezkrotné vášně, před kterou není úniku.

„*Květy kamelií otíraly se o ně v chůzi. Ovinul jí ruku kolem boků a ona opřela hlavu o jeho ramena. Prosívala ho, aby ji líbal... Nemohla se nasytit jeho polibků. Líbal tak vášnivě. „Do smrti nezapomenu, jak krásně líbáš!“ šeptávala. Zpíval jí francouzské milostné písně hlasem stlumeným a roztouženým. Nerozsvítil nikdy lampiónů – zůstali*

---

<sup>69</sup> Zvýrazněno J. S.

*přáteli měsíčního světla.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 238) Tradiční jsou i kulisy, ve kterých se milostný akt odehrává – rozkvetlá vonící zahrada a měsíční svit.

„*Dohonil ji, když se unavila, strhl ji do náručí na rohože udýchanou, a líbal její rozpálená, smějící se ústa, její krásnou šíji a její ruce.*“ (Hloucha [po r. 1920]: 240)<sup>70</sup> Dějová slovesa podtrhují dramatickост celé situace. Autor opět klade důraz na tělesné detaily.

Sakuru a vypravěče sice spojují i jiné zájmy – především umění –, avšak co se týče literatury, velmi je dojímají díla sentimentální: „*Sobecká! Tak dlouho vás již dychtivě hledám, a vy zde spokojeně čtete nějaký milostný román.*‘ *Zvědavý! Našel jste mou tajnou skryš. Je zde pěkně, vidíte!*‘ *Jako v ráji! Jakou to čtete knihu?*‘ *Je to Šin-džu, román o dvou nešťastných milencích!*‘ *V Japonsku se také nešťastně miluje? Domníval jsem se vždy, že je zde každý docela šťasten!*‘ *Usedl jsem k jejím nohám. Nešťastná láska není vyhrazena jen vám, Evropanům. Trpí jí celý svět!*‘ *pravila s hlubokým povzdechem a objala mou hlavu, kterou jsem jí zlehka na klín položil.*“ (Hloucha 1942: 104) Všimněme si, že i způsob konverzace zde podléhá určitému klišé – rozhovor jako by probíhal podle naučeného scénáře: „*Sobecká! (...) Zvědavý!*“

Jak jsme výše uvedli, milostné situace jsou zpracovány velmi konvenčně a jejich cílem je patrně usnadnit čtenáři jeho četbu – poskytnout relaxaci. Hloucha se zde, zdá se nám, patrně inspiroval zamilovanými romány pro ženy – dnes bychom řekli červenou knihovnou, avšak Dagmar Mocná (1996: 14) upozorňuje, že tento termín byl ve smyslu žánrového označení poprvé použit až v roce 1947. Pro počátek 20. století (secesní období) je, jak dokládá Mocná (ibid.: 62n.), charakteristické pronikání erotiky do zamilovaného románu, o němž se zasloužili spisovatelé-muži „*přirozeně tíhnoucí k větší erotické otevřenosti než ženy*“. (ibid.: 63) Na základě výše citovaných pasáží se domníváme, že se tato dobová tendence promítla i do děl Joe Hlouchy, byť jeho texty nemohou žánru zamilovaného románu patřit cele – atypická je volba exotického prostředí a přítomnost rozsáhlých faktograficky nabitých popisných pasáží, jež čtenáři četbu naopak komplikují.

Užití postupů zamilovaného románu je patrně dalším důvodem mimořádné obliby *Sakury ve víchřici* i jiných děl Joe Hlouchy zejména u čtenářek. Kraemerová a Šejbl (2007: 16) uvádějí, že jednu z nich zaujal Hlouchův románový debut natolik, že

---

<sup>70</sup> Zvýrazněno J. S.

se rozhodla pro jeho přebásnění a svůj text spisovateli poslala. Začátek básně, který autoři citují, klade důraz na pohádkovost japonské krajiny a na malebnost přírodní scenerie: měsíční svit, bambusový háj, alej sakur.

Hloucha nabídl svým čtenářkám hrdinku, se kterou se mohly ztotožnit – byť je psychologie Sakury (ale i dalších postav) v románu dost povrchní, dívky a dámy do ní patrně promítaly své vlastní niterné bouře. Dívčí recepci *Sakury ve vichřici* podle našeho názoru výborně vystihuje již jednou citovaný článek (viz *Ženství*), který byl otištěn 25. 11. 1906 v Národních listech.

Hlavním záměrem článku bylo informovat zejména dámskou část čtenářského publika o chystané přednášce Joe Hlouchy. Když chce však autor zdůraznit spisovatelův význam, přechází k interpretaci románu: *„Sakura ve vichřici‘ hluboce představila bolestný zápas duše dívčí, již autor tak pěkně porovnal<sup>71</sup> s třešní, vichrem zmítanou: Také duše japonské dívky zmítá se jak ve vichřici divé mezi smyslem pro povinnost, jemuž se učila tolikrát ze starých knih, a mezi krásným vzletem své duše dívčí k neobyčejnému duchu zajímavého muže, kterýž jako cizinec, jako zjev zvláštní náhle se zjevil v úzkém jejím prostředí japonském, ve všedním dotud životě jejím, kterýž ale dovedl odhaliti, rozníti, co v této duši, snící o odlehlém koutku jejím, postihl a pochopil krásného i hlubokého, čistého i vášnivého, tklivého i neobyčejného zároveň.“*

Také duše mladých dívek a sentimentálních žen se jistě cítí být zmítány vichřicí: mají citu na rozdávání, ale chladné muže jejich fanatismus lásky pouze děsí a odpuzuje. Stejně jako Hlouchovy Japonky se mohou cítit ponižované, nepochopené, zklamané nudnou realitou, která neodpovídá jejich vzrušujícím snům. Na všechny tyto ženské slabosti mohou Hlouchovy texty mířit a uznejme, že míří dobře. Výše uvedená reklama Národních listů na *Sakuru ve vichřici* jako vhodný dárek k ježíšku ostatně charakterizuje román jako obzvláště vhodný pro „cituplné duše“.

Připodobnění dívčí duše k sakuře svědčí o obratnosti spisovatele; leitmotiv sakury pomáhá zvyšovat soudržnost textu, avšak tento nápad znovu není v literatuře ničím neobvyklým – znovu se jedná o motiv pohádkový (vzpomeňme například na *Radúze a Mahulenu*).

---

<sup>71</sup> Obzvláště originálním toto „porovnání“ neshledáváme – ovšem patrně přišlo vhod nenáročným sentimentálním čtenářkám.

Vraždy z lásky mají pro výstavbu románu rovněž zásadní význam – umožňují totiž jednoduché, a přitom efektní rozuzlení celého díla. S takovým explicitem pracují všechny prózy *Polibků smrti* i román *Sakura ve vichřici*. Zároveň má popis sebevražd z lásky, domníváme se, znovu funkci poznávací: Hloucha se snaží sdělit evropskému čtenáři, že v japonském světě je sebevražda naprosto přirozeným – a někdy také jediným důstojným – řešením bezvýchodné situace.

### 3.3 Hlouchova japonská váza

Hlouchův obraz Dálného východu si těžko můžeme představit jako skvostné umělecké dílo, které svou mimořádnost navíc dává jasně odiv. Jeho ambice jsou daleko skromnější (popřípadě se alespoň ubírají jiným směrem) – pokud jde o umění, uchyluje se Hloucha k osvědčeným formám. Dílo není určeno pouze hrstce vyvolených, má být přístupné a užitečné všem, kteří o něj projeví zájem – proto nás napadla metafora japonské vázy.

Obraz na váze by měl být detailním a realistickým zachycením japonského prostředí. Jeho objekty by měli být zejména běžní japonští lidé v běžných, a přitom tradičních, reprezentativních situacích: pití čaje, tradiční slavnosti, tanec, básnické hry apod. Do obrazu se může promítnout i kritický osten zaměřený na ponížené postavení žen či na postupnou evropeizaci japonského prostředí – přejímání moderních trendů například v oblékání. Kromě estetické funkce má dílo tedy i výraznou funkci poznávací.

Japonská váza – suvenýr – někdy pro Evropana představuje i jakousi trofej, symbol dobytého území. Autor nám však vázu předává s tím, že nás před podobným přístupem varuje: podobně jako vypravěč *Sakury ve vichřici* má i čtenář přistupovat k japonské tradici s pokorou – má se jí nechat zaujmout a snažit se ji pochopit, místo aby si tropil posměch z její domnělé nevyspělosti a naivity. Odstrašujícími příklady jsou pak pro čtenáře postavy mocichtivých dobrodruhů, kteří žijí jen svými dobovačnými touhami a neváhají lámat srdce japonských žen a dívek.

Na příliš přemýšlivého zákazníka však autor naší vázy nehledí – jeho dílo se má mimo jiné také dobře prodávat. Forma vázy se v tomto směru jeví jako nanejvýš přístupná. Autor sází především na její líbivost: aby divákovi usnadnil proces získávání velkého množství informací, vkládá do svého díla také milostné motivy – v minulém oddílu jsme upozornili na jejich stereotypnost (jako by se autor inspiroval dobovými zamilovanými romány) a na převahu fyzické lásky nad tou oduševnělou. Milostné motivy významně pomáhají zvyšovat atraktivitu celého díla.

Dominantní emocií, která se člověka při pohledu na Hlouchovu vázu zmocňuje, je patrně dojetí: dojetí nad pohádkovou naivitou a snivou povahou japonských lidí a zejména mladých dívek, dojetí nad jejich uměleckými schopnostmi, dojetí nad

primitivním (ale pohádkovým) chápáním světa či dojetí nad okolní panenskou přírodou. Právě průměrné ženy a nezkušené dívky patrně podléhají dojetí nejsnadněji, proto si Hlouchovou vázou vyzdobí svůj pokoj nejspíše právě ony – zejména pro ně bude pak váza jistě tím nejvhodnějším dárkem k ježíšku.

## Závěrem

Porovnáme-li výše uvedené obrazy Dálného východu, zjistíme, že všichni tři autoři pracují s motivy pohádky a snu, umění a krásy a v neposlední řadě také lásky.<sup>72</sup>

Motiv snu a pohádky je, zdá se nám, do velké míry přivolán celospolečenskou recepcí Dálného východu v evropských zemích. Dálnévýchodní země byly pro Evropany velmi obtížně dostupné, zejména pak Japonsko, které až do 60. let devatenáctého století zůstávalo v izolaci. Evropané se s tímto světem setkávali především prostřednictvím artefaktů, které se z Asie dovážely. První návštěvy tohoto území odhalily Čínu a Japonsko jako země dosud nepohlčené moderním racionálním pohledem na svět: součástí prožitku světa dálnévýchodních obyvatel stále ještě zůstávala sféra nadpřirozeného. Jako by tedy země nebyly skutečné, jako by byly ideální pohádkou. Ke snu o této pohádce se mohli uchýlovat lidé stížením životní deziluzí, která byla pro přelom století typická. Julius Zeyer a Jiří Karásek ze Lvovic potom patří mezi ty největší snílky: banální realita je neuspokojovala, utíkali tedy do světů jiných. Julius Zeyer se s daným prostředím zprvu podrobně seznámil, v citované předmluvě k románu *Gompači a Komurasaki* ale prohlašuje, že fakta o dálnévýchodních zemích nejsou tak vzrušující jako subjektivní sen o těchto krajích, kterému se autor rozhodl oddat. Nedostupnost a tajemnost bájně Číny umožňuje Karáskovi vytvoření „snu o říši krásy“, symbolu, v němž se odráží estetické ideály a nitro autora samého. Přestože s motivy snu a pohádky operuje i Joe Hloucha, jeho cílem není o Dálném východě, zejména o Japonsku, snít. Hloucha potřebuje poznávat a své detailní poznání předávat čtenáři. Pohádky jsou důležitou součástí poznání japonské kultury, proto pronikají i do Hlouchových textů. Kromě toho jsou motivy pohádky a snu (zvláště ve spojení se snivými postavami – nezkušenými japonskými dívkami) jedním ze zdrojů pro Hlouchu charakteristického sentimentu.

Umění pro dálnévýchodní obyvatele bylo a je každodenní složkou života (viz například ikebana, čajové rituály, servírování jídla aj.). Není divu, že tato skutečnost zaujala Zeyera a Karáska, které život v pragmatické Evropě nedokázal uspokojovat. Potřeba subjektivní estetizace skutečnosti tak významně proniká do jejich textů. Nejvýrazněji vystupuje uměleckost do popředí v textech Zeyerových skrze různé

---

<sup>72</sup> Byť jsme oddíly věnované analýze těchto motivů z důvodu individuálních odlišností nazývali různě.

dekorativní motivy (vzácné kovy, drahé kameny, luxusní zboží, květiny – zde se patrně ukazuje vliv secese). Umění má pro něho útěšnou funkci: když prchá ze světa všednosti, vytvořený fiktivní svět mu poskytuje azyl. Umělecká tvorba zároveň podle Zeyera spočívá v odhalování božské podstaty věcí – vede k intenzivnějšímu bytí, respektive je „předtuchou intenzivnějšího bytí po smrti“. Umělecké ideje samy si Zeyer představuje jako svébytné entity, které si žijí svým vlastním životem ve vlastní říši. Ty se pak umělec snaží nahlédnout. Mimořádný význam má umění i pro Karáska – krása je pak v jeho „říši krásy“ absolutní hodnotou. Nejde však jen o krásu vnější – ta pravá krása pramení zevnitř, jde o vnitřní krásu lidské duše. Úkolem člověka potom je svou duši krásou stále naplňovat – duše, autorovo nitro, se tak stává uměleckým dílem, které má být neustále restaurováno, aby se nevyprázdnilo. Každá umělecká tvorba pak má být odrazem tohoto nitra. V textech Joe Hlouchy motiv umění zůstává na úrovni všedního života japonských postav. Ani texty samotné neaspirují na originální umělecká díla. Autor se spokojuje s tradičními postupy, byť na rovině stylistické jsme si povšimli několika pozoruhodných momentů.

Do všech sledovaných textů proniká téma lásky. To snad nejvýrazněji poznamenává díla Hlouchova, ačkoli jsme si povšimli, že v textech tohoto autora se setkáváme s láskou zejména na rovině fyzické přitažlivosti, hlubší úvaha o jejím smyslu tu chybí. Hloucha navíc při vykreslování milostných scén používá řadu postupů zamilovaných románů, do nichž na počátku 20. století začal pronikat také výrazný erotický element. V Karáskových i Zeyerových textech má láska hlubší základ. U Karáska má láska podobu souznění dvou duší, které si navzájem předávají svou vnitřní krásu – proto má tato láska schopnost činit lidské nitro i lidský život krásnějším. Příznačné je, že tohoto citu jsou schopni pouze muži. Zeyer zase vyzdvihuje tu podobu lásky, která je schopna oběti – taková láska člověka povznáší blíže k božství. Japonská tradice sebevražd páchaných pro zachování vlastní důstojnosti přichází Zeyerovi velmi vhod a často tohoto motivu využívá. Schopnost obětavé lásky mají především Zeyerovy ženské postavy – ty pak svým příkladem často napravují ješitností zmítané muže, jež opravdově milují. Motiv sebevraždy či vraždy z lásky využívá rovněž Hloucha – spíše však, zdá se nám, ve snaze efektně uzavřít dílo než vést čtenáře k hlubší úvaze.

V prózách Julia Zeyera a Joe Hlouchy se v hojnější míře setkáváme s přírodními motivy. Pro Karáska není divoká příroda příliš zajímavá – pro jeho částečně



dandyovskou osobnost má totiž cenu pouze skutečnost estetizovaná. U Zeyera je subjektivní umělecká stylizace přírody (zejména v úvodních panoramatických popisech) rovněž značná, avšak své místo tu má i obdiv k prostotě dálněvýchodních lidí, kteří v sepětí s panenskou přírodou ještě žijí a věří v její prostoupenost božstvy kami. V textech jsou Asiaté několikrát nazýváni dětmi – pohled na ně budí v Zeyerových vypravěčích nostalgii: evropský svět je sice vyspělejší, evropští filozofové a umělci dokážou pronikat k podstatě věcí, avšak poznání pravdy je vždy také bolestné. Život v prostotě, v sepětí s přírodou je potom další cestou k povznesení lidské duše. Úsilí o velkolepost umění a zároveň touha po prostotě a pokoře (v Zeyerově osobním životě např. úvaha o životě v klášteře) představují jeden ze základních paradoxů Zeyerova života i díla. U Hlouchy nemá, zdá se nám, využití přírodních motivů přesah filozofický, ale již bezmála ekologický: destrukce přírody typická pro evropský svět je vystavena kritice, naopak japonské uctívání přírody na nás má, domníváme se, v textech působit jako příklad hodný následování (viz oddíl *Příroda*).

Každý autor vytváří ve svých textech také svůj specifický motivicko-tematický okruh, který je, jak věříme, klíčovým pro pochopení jeho obrazu Dálného východu. U Hlouchy za takto významný považujeme motiv evropanství. Na rozdíl od zbylých dvou sledovaných spisovatelů Hloucha pouze neuniká do dálněvýchodního světa, ale vyvolává jeho konfrontaci se světem evropským. V jeho dílech je přítomen kritický osten nejen vůči bezohledným evropským dobrodruhům, kteří usilují o podmanění dálněvýchodních oblastí, ale i vůči Japoncům, kteří jsou na své tradice nedostatečně hrdí a podléhají konvenci evropské. Hloucha usiluje o postižení Dálného východu takového, jakým opravdu je – jeho obraz tedy není pouhým snem. S nutným poučením však čtenáři přináší také relaxaci, již umožňují nekomplikované, avšak efektní sentimentální milostné příběhy.

Karásek ve svém dramatu výrazně pracuje s motivy individuální vzpoury a tajemství – v tomto textu se tak mísí rysy dekadence a symbolismu. Jak jsme výše uvedli, Karásek usiluje o vytvoření symbolu, jenž bude odrazem jeho nitra a estetických priorit. Dílo je tedy velmi individualistické a cítíme, že Karáskovi příliš nezáleží na Dálném východě samotném. Odlehlá oblast se mu stala jen vhodnou inspirací, kterou si však přetvořil posvém, přičemž nebral ohled ani na základní fakta

(viz evropské vzezření Vu-lienčinga v oddílu *Krása a bolest*). Karásek tedy vlastně nevytváří obraz Dálného východu, ale svůj autoportrét.

Zeyerův obraz Dálného východu si vyžaduje nejhlubší úvahu. Specifickou oblastí Zeyerových textů je sféra duchovna. Ve svých obnovených obrazech Zeyer cestuje prostorem i časem a hledá univerzální hodnoty, které, jak jsme již uvedli, nepodléhají zubu času, a jediné tedy činí lidský život smysluplným. Texty s dálnévýchodní tematikou jsou tak pouze jedněmi z řady. Oněmi hledanými hodnotami se ukazuje být sebeobětující láska, život v prostotě, umělecká tvorba a především stálé úsilí o sebezdokonalení – ať už v oblasti pracovní, či duchovní –, jež proklamuje mimo jiné také konfuciánské učení. Dálnévýchodní prostředí tedy také významně utvářelo Zeyerovy subjektivní náboženské představy: v jeho literárních pracích a soukromých písemnostech jsme si povšimli i vlivu buddhismu a konfuciánství. V dálnévýchodních textech jsme si však naopak všimli také momentů křesťanských: Zeyer se do velké míry soustředí na přeměnu hlavních hrdinů z ješitů v charakterní lidské bytosti, zvláště výrazný je zde motiv pokání. Od vnějšího života Zeyerovy postavy upouštějí a přiklánějí se k životu vnitřnímu. Předpokládáme, že nad podobnou proměnou by se měl při četbě básnickových textů zamyslet i čtenář.

Julia Zeyera i Jiřího Karáska ze Lvovic dnes považujeme za přední představitele české literatury – díla, jež jsme v práci sledovali, však nepatří mezi ta, kterým je věnována největší pozornost – i když připomeňme, že *Sen o říši krásy* byl nedávno, v lednu 2017, znovu uveden ve Venuši ve Švehlovce (režie: Jakub Čermák). Joe Hlouchovi sice zmiňovaná díla přinesla ve své době velkou popularitu, avšak v současnosti si odborná literatura (viz např. Kraemerová, Šejbl 2007) cení Hlouchy spíše jako vynikajícího japanologa a sběratele než jako spisovatele. Mohlo by se tedy zdát, že jsme se věnovali problematice, která pro tvorbu autorů samotných ani pro další vývoj literatury neměla příliš velký význam. Zdá se nám však, že dálnévýchodní kultura – navzdory technickému pokroku, který nám tuto oblast zpřístupnil – fascinuje Evropany do určité míry dodnes. Jsme jí sice obklopeni, ale stále je pro nás snad do určité míry exkluzivní: suši si v restauraci patrně stále dopřáváme jen při výjimečných příležitostech. Podobně je to i s orientální módou: „*Asijské, především čínské a japonské vlivy se objevují v módě vždy, když módní tvůrci i veřejnost cítí potřebu změny, něčeho nového, živého, zábavného a osvěžujícího: pestré barvy vedle*

*šedi, neobvyklé vzory vedle prostých tkanin, vtipně konstruované střihy vedle jednoduchých.*“ (Burianová a kol. 2016: 74)

Uvedená citace nám znovu připomněla Karáskův sonet *Japonerie*, v němž lyrický subjekt, jehož duše tone v šedi, volá po zářivých barvách, jež má s sebou přinést právě vidina Dálného východu. Jak je vidět, i dnes nás občas přepadá skleslost z přílišné racionality a úzkoprsosti Evropy; obrat k Dálnému východu, ale i jiným exotickým zemím je pak stále funkční – řada lidí se vydává na cesty proto, aby nepodlehla každodenní „šedi“, tj. většinové pracovní rutině, které podřizujeme své životy.<sup>73</sup>

Cestou do exotické končiny, návštěvou suši restaurace či koupí nápadně pestrého oděvu se tak někdy snažíme proti nudě a všednosti našich obyčejných životů demonstrovat. Právě v těchto okamžicích, domníváme se, můžeme nejlépe porozumět oněm literárním demonstracím tří autorů, kterým jsme tuto práci věnovali.

---

<sup>73</sup> Viz odkaz na blog cestovatele, který se vypravil pěšky z příbramské Svaté hory do Santiaga de Compostela: <http://jindrichsmitka.cz/kdo-jsem/>

## Seznam použitých zdrojů – primární literatura

*Bible svatá, aneb, Všecka svatá písma Starého i Nového zákona: podle posledního vydání kralického z roku 1613.* [Praha]: Levné knihy KMa, 2004. 734, 220 s. ISBN 80-7309-138-0.

HLOUCHA, Joe. *Japonečky: vzpomínky na tři horká odpoledne.* Praha: A. Neubert, 1931. 99 s.

HLOUCHA, Joe. *Pohádky slunného východu.* Hodkovičky: Pragma, [2015]. 55 stran. ISBN 978-80-7349-443-8.

HLOUCHA, Joe. *Polibky smrti.* 3. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, [po r. 1920]. 258 s.

HLOUCHA, Joe. *Sakura ve vichřici: útržek deníku z cesty po Japonsku.* Vydání jedenácté, Velké ilustrované třetí. V Praze: A. Neubert, 1942. 178 - [I] s.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby.* Překlad Jiří Pechar. Vyd. 2., V Odeonu 1. Praha: Odeon, 1979. 284 s. Světová četba; sv. 491.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří a MED, Jaroslav, ed. *Gotická duše a jiné prózy.* Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1991. 243 s. ISBN 80-7021-037-0.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Cesta mystická: iniciály a iluminace.* Praha: Aventinum, 1932. 107, [ii] s. Aventinum; sv. 313. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic; sv. 17.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Renaissanční touhy v umění: kritické studie.* Praha: Aventinum (Ot. Štorch-Marien), 1926. 120 s. Aventinum; sv. 123. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic; Sv. 12.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Scarabaeus: román.* [Praha-Olšany: K. Neumannová, 1908]. 256 s. Čeští autoři; sv. 9. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic; sv. 13.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sen o říši krásy: čínská pohádka o dvou dějstvích. Pohádkové drama.* Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 279-330. Česká knihovna. ISBN 80-7106-330-4.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Zazděná okna; Sodoma; Sexus necans; Hovory se smrtí; Endymion; Ostrov vyhnanců.* [Praha: Štorch-Marien, 1922]. 452, 1 s., 1 list. Aventinum; 36, 44, 47, 50, 56, 60. Básnické spisy (Jiří Josef Antonín Karásek ze Lvovic). Dostupné také z: <https://archive.org/details/bsnickspisyj00karuoft>

*Kodžiki: kronika dávného Japonska.* Překlad Karel Fiala. 2., opr. vyd. Praha: ExOriente, 2013. 371 s. ISBN 978-80-905211-0-0

MAETERLINCK, Maurice. *Poklad pokorných.* Překlad Marie Kalašová. Vydání tohoto souboru čtvrté. Jinočany: H & H, 2016. 155 stran. Symbolismus: eseje; svazek 1. ISBN 978-80-7319-122-1.

MITFORD, Algernon Bertram. *Tales of old Japan*. London: Macmillan and co. and New York, 1894. 383 s.

PRŮŠEK, Jaroslav, ed. *Podivuhodné příběhy z čínských tržišť a bazarů*. Překlad Jaroslav Průšek. 3. vyd. Praha: Odeon, 1991. 331 s. Klub čtenářů; sv. 651. ISBN 80-207-0318-7.

ZELENÝ, Václav Vladimír. *Úvahy a články Dra. V.V. Zeleného. I, O Bedřichu Smetanovi / s úvodem Julia Zeyera*. V Praze: F. Šimáček, 1894. xi, 245 s.

ZEYER, Julius. *Amparo a jiné povídky. Julius Zeyer*. V Praze: J. Otto, [1896]. 137 s. Salonní bibliotéka; č. 97.

ZEYER, Julius. *Gompači a Komurasaki: žaponský román. 7., nezměn. vyd.* V Praze: Česká grafická Unie, 1926. 148 s. Spisy Julia Zeyera; 10.

ZEYER, Julius. *Novelly Julia Zeyera. II.* V Praze: Eduard Valečka, 1884. 295 s.

ZEYER, Julius. *Stratonika a jiné povídky*. Praha: Bursík a Kohout, 1892. 398 s. Naše knihovna; Ř. 1, seš. 15.

## Sekundární literatura

### Knižní publikace:

ALFERYOVÁ, Jana. *Rysy dandysmu v díle Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta UK. Vedoucí práce PaedDr. Luboš Merhaut, CSc.

BOHÁČKOVÁ, Libuše a WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Vějíř a meč*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 389 s. Stopy, fakta, svědectví. Velké civilizace.

BREISKY, Artur a POLÁČKOVÁ, Andrea, ed. *Kvintesence dandysmu*. Brno: Zvláštní vydání, 1993. 51 s. S sebou; sv. 4. ISBN 80-85436-17-5.

BROŽOVÁ, Věra. *Karafiátovi Broučci v české kultuře*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2011. 143 s. ISBN 978-80-7420-018-2.

BURIANOVÁ, Miroslava et al. *Móda v kruhu času: retro - 200 let inspirací*. První vydání. Praha: Národní muzeum, 2016. 207 stran. ISBN 978-80-7036-503-8.

*Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999. 620 s. Kdo byl kdo. ISBN 80-85983-59-1.

FRÁNEK, Michal. *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873-1901*. Brno, 2009. Disertační práce. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.

HÁNOVÁ, Markéta. *Japonismus v českém umění*. V Praze: Národní galerie, 2014. 268 s. ISBN 978-80-7035-546-6.

HODROVÁ, Daniela a kol. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

HOMOLOVÁ, Květa, ed. a kol. *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století: slovníková příručka*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982. 371 s.

HULTSCH, Anne. Trojnost lásky v pozdní tvorbě Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří ed. et al. *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, s. 188-197. ISBN 978-80-7294-346-3.

JIROUŠKOVÁ, Jana, ed. a PECHA, Lukáš, ed. *Sběratel Julius Zeyer = Collector Julius Zeyer*. 1. vyd. Praha: Národní muzeum, 2008. 223 s. ISBN 978-80-7036-254-9.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří a KOLAŘÍK, Karel, ed. *Upřímné pozdravy z kraje květů a zapadlých snů: dopisy adresované Marii Kalašové z let 1903-1907*. Vyd. 1. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007. 87 s. Scholares. ISBN 978-80-87053-05-8.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Milý příteli-: (listy Edvardu Klasovi)*. 1. vyd. Praha: Thyrsus, 2001. 94 s. ISBN 80-902660-0-2.

KOLAŘÍK, Karel. Jiří Karásek ze Lvovic a Julius Zeyer. In: KUDRNÁČ, Jiří, ed. et al. *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, s. 244-254. ISBN 978-80-7294-346-3.

KOLAŘÍK, Karel. *Věčné jinošství Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha, 2012. Disertační práce. Filozofická fakulta UK. Vedoucí práce Doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

KRAEMEROVÁ, Alice a ŠEJBL, Jan. *Japonsko, má láska: český cestovatel a sběratel Joe Hloucha = Japan, my love: the Czech traveller and collector Joe Hloucha*. Praha: Národní muzeum, 2007. 191 s. ISBN 978-80-7036-223-5.

KRÓLAK, Joanna a Piotr ŚLUSARCZYK. Buddhistické prvky v Zeyerově tvorbě. In: KUDRNÁČ, Jiří et al. *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, s. 83-98. ISBN 978-80-7294-346-3.

KŘIŠŤANOVÁ, Dita. Plány a touhy: Finanční poměry Julia Zeyera. In: *"O slušnou odměnu bude pečováno--": ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 91-100. ISBN 978-80-85778-68-7.

LEŠTINOVÁ, Anna. *Japonské pohádky*. Praha, 2010. Bakalářská práce. Filozofická fakulta UK. Vedoucí práce Mgr. Martin Tirala, Ph.D.

LÍSKOVÁ, Marie. *Knihovna cestovatele Joe Hlouchy*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Filozofická fakulta UK. Vedoucí práce Mgr. Alena Petruželková.

MACHÁČKOVÁ, Pavla. *Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera*. Praha, 2011. Diplomová práce. Pedagogická fakulta UK. Vedoucí práce Doc. PaedDr. Jaroslava Hrabáková, CSc.

MED, Jaroslav. František Bílek - Julius Zeyer: typ duchovního přátelství. In: VLČEK, Tomáš, ed. *Julius Zeyer: texty, sny, obrazy: [sborník zeyerovských přednášek]*. [Praha]: ERM, 1997, s. 117-123.

MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 1996. 240 s. ISBN 80-7185-075-6.

MUSIL, Roman, FILIP, Aleš, edd. *Zajatci hvězd a snů: katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907)*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000. 458 s. ISBN 80-7027-101-9.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. 346 s. ISBN 978-80-239-9284-7.

POUCHA, Pavel. Orientální náměty v díle Julia Zeyera. ZEYER, Julius, POUCHA, Pavel, ed. *Světla východu: výběr z díla s orientálními náměty*. Praha: Svobodné slovo, 1958, s. 535-625.

PROPP, Vladimír Jakovlevič a ŠMAHELOVÁ, Hana, ed. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 2. Jinočany: H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9.

PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998. 801 s. ISBN 80-7215-059-6.

PYNSENT, Robert B. *Julius Zeyer: The path to decadence*. Hague: Mouton, 1973. 264 s., [1] fot. příl. Slavistic Printings and Reprintings; No 290.

PYNSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Překlad Blanka Hemelíková. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1996. 278 s. ISBN 80-85787-40-7.

*Sen o říši krásy = Dream of the empire of beauty: sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic*. [Praha]: Obecní dům, 2001. 392 s. ISBN 80-86339-05-X.

SCHACHERL, Martin. *Zeyer vypravěč - vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. 1. vyd. V Českých Budějovicích: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2013. 170 s. ISBN 978-80-7394-428-5.

SLÁDEK, Ondřej. Náboženský kaleidoskop Julia Zeyera. In: KUDRNÁČ, Jiří, ed. et al. *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, s. 40-51. ISBN 978-80-7294-346-3.

SOLDÁN, Ladislav. Roberta Konečného výklad snů v díle Julia Zeyera: Základní obrys problematiky. In: KUDRNÁČ, Jiří, ed. et al. *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno: Host, 2009, s. 99-109. ISBN 978-80-7294-346-3.

SVĚTLÍKOVÁ, Jana. *Povídky Marka Šindelky*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta UK. Vedoucí práce PhDr. Věra Brožová, Ph.D.

SVOZIL, Bohumil. *V krajinách poezie: Realismus, impresionismus, dekadence, symbolismus - básnické vývojové tendence z konce 19. století*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1979. 180, [3] s.

ŠALDA, F. X. *Kritické projevy 5*. Praha: Československý spisovatel, 1951. Soubor díla F. X. Šaldy.

ŠMEJKAL, Jaromír Václav. *Milenec Nipponu: tři lásky Joe Hlouchy*. V Praze: Zemědělské knihkupectví A. Neubert, 1931. 97 s., [31] s. obr. příl.

VLNAS, V.; KOTKOVÁ, O. „Píti plnými doušky Evropu a její krásy.“ Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy v Národní galerii v Praze. In: KROUPA, J.; ŠERIFISOVÁ LOUDOVÁ, M.; KONEČNÝ, L. (ed. ). : *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*. Brno: Masarykova univerzita 2009. s. 777–795. ISBN 978-80-210-4972-7

VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. 4. vyd. V Praze: Česká grafická Unie, 1936, [i.e. 1935]. 9, 302 s. Spisy / Julius Zeyer; [sv.] 35.

WENZEL, Jakub. *Orientalismus v tvorbě Julia Zeyera*. Olomouc, 2014. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jana Vraiová, Ph.D.

WERNER, Karel. *Náboženské tradice Asie: od Indie po Japonsko s přihlédnutím k Přednímu východu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2002. 711 s. Religionistika; sv. 5. ISBN 80-210-2978-1.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. Korespondence dvou japanofilů: Karel Jan Hora a Joe Hloucha. In: OBUCHOVÁ, Ľubica. *Po stopách krajanů ve starém Orientu: soubor studií*. Praha: Česká orientalistická společnost, 2009, s. 104-109. ISBN 978-80-87180-02-0.

ZELENKA, Lukáš. „Zlaté nivy ideálu“: *Zobrazené prostory v prozaickém díle Julia Zeyera*. Praha, 2014. Diplomová práce. Filozofická fakulta UK. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

ZEYER, Julius a BÍLEK, František. *Básník a sochař*. První vydání. V Praze: Za svobodu, 1948. 232-[] s., [38] s. obr. příl. Za svobodu. Řada III; sv. I.

ZEYER, Julius a Krezar z Růžokvětu, Jarmil, ed. *Listy Julia Zeyera Růženě Jesenské: 1889-1900*. Praha: Ludvík Bradáč, [1919]. 63 s., 2 l. Vybrané knihy; 14.

ZEYER, Julius a POUCHA, Pavel, ed. *Světla Východu: výbor z díla s orientálními náměty*. 1. vyd. Praha: Svobodné slovo, 1958. 637 s.

ZEYER, Julius et al. *Ve stínu Orfea: Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech [1879-1900]. Překlad Josef Šofferle Kvapil*. Praha: Bohuslav Rupp, 1949. 272 s.

ZEYER, Julius, JIROUŠKOVÁ, Jana, ed. a PECHA, Lukáš, ed. *V úctě nejhlubší Julius Zeyer: korespondence Julia Zeyera s manžely Náprstkovými*. 1. vyd. Praha: Národní muzeum, 2007. 303 s., [8] s. obr. příl. ISBN 978-80-7036-222-8.

ZEYER, Julius. *Vojta Náprstek*. V Praze: F. Šimáček, 1896. 22 s., [1] l. obr. příl.



## **Periodika:**

AŠ. Z oper G. Pucciniho... (hudební recenze). *Národní listy*. 31. 7. 1910, **50**(209), s. 2. ISSN 1214-1240. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=895957>

Český svět: ilustrovaný čtrnáctideník. 22. 02. 1907, **3**(18). Dostupné také z:

<http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:c53551e0-727a-11e4-85f4-5ef3fc9ae867?page=uuid:ca4d8270-728d-11e4-8c6e-001018b5eb5c&fulltext=Joe%20Hloucha>

Další knihy Hlouchovy... (reklama). *Národní listy*. 14. 12. 1928, **68**(345 - příloha), s. 12. ISSN 1214-1240. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=487739>

DRAHORÁDOVÁ-LVOVÁ, Sína. Joe Hloucha – velký sběratel. *Oasa: ilustrovaná kulturní a cestopisná revue*. 1934, **II**(9), 134-135.

–ER. Z původní české belletrie exotické... (recenze J. Hloucha: Polibky smrti) *Moravská orlice*. 24. 5. 1913, **51**(117), s. 12. ISSN 1803-117X. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=1073093>

HONCOPOVÁ, Helena. Japan v knihách Joe Hlouchy. *Revolver revue: Kulturní magazín*. 1998 (38), 227-253. ISSN 1210-2881.

CHIMALT. Feuilleton: Slavnost kvetoucích třešní a bůh turistů. *Národní politika*. 25. 4. 1925, **XLIII**(113), s. 1. ISSN 1805-2444. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=839323>

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. Scholie: divadelní kronika. *Moderní revue pro literaturu, umění, život*. 10.1904-6.1905, **11**(XVI), 149-152. ISSN 1212-5962. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=353352>

R. Nová kniha literárních žaponerií Joe Hlouchy... (recenze J. Hloucha: Polibky smrti) *Zlatá Praha*. 6. 6. 1913, **XXX**(39), s. 468. ISSN 1801-2493. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=550939>

YER. Přednáška Joe Hlouchy a Japonsko nové a staré kultury. *Národní listy*. 25. 11. 1906, **46**(325), s. 2. ISSN 1214-1240. Dostupné také z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0&id=749163>

## **Internetové zdroje:**

Blog cestovatele Jindřicha Smítky [online]. Citováno dne 2. 07. 2017. Dostupné z URL: < <http://jindrichsmitka.cz/> >

Eufonometr Ústavu pro českou literaturu [online]. Citováno dne 3. 07. 2017.  
Dostupné z URL: < [http://versologie.cz/v2/tool\\_eufonometr/](http://versologie.cz/v2/tool_eufonometr/)>