

Eschatologický hlas z konce 19. století

(Jakub Arbes: *Poslední dnové lidstva*)

BOŽENA PLÁNSKÁ

Součástí, a mnohdy i určujícím proudem české i světové literatury konce 19. století, doby v Evropě celkem klidné a hospodářsky prosperující, je pocit nesnesitelnosti a marnosti života, tušení blízkého konce, prognostika nadcházejících nutných změn, jejichž očekávání je poznamenáno jak nepodloženými nadějemi, tak i takřka beznadějnou skepsí. Soudobý svět se v literatuře jeví jako místo nepřející životu, kde vše, bytosti, názory, myšlenky, postoje i vztahy, které by podle přirozeného lidského cítění měly růst, vzkvétat, nabývat na prostoru i respektu, naopak hynou, jsou ničeny či alespoň vysmívány.

Arbesovo předposlední romaneto z roku 1895 *Poslední dnové lidstva* do tohoto scénáře zapadá svým dějem, nikoliv svým významovým vyústěním. Nazvali jsme svůj příspěvek eschatologickým hlasem, abychom naznačili, že text romaneta se nepropadá do frenézie zmaru, ale strukturuje segmenty katastrofy do změny, a tedy do východiska, jež ve své materiální podobě (změna chemického složení vzduchu) je jistě utopickou konstrukcí, i když ve významu změny atmosféry obklopující lidský život svou nepopíratelnou funkcí má, ve svém myšlenkovém vyústění, v němž formuluje nejpřednější povinnost člověka: „[...] žít a působit dle jedině správného kompasu života: nepředpojatého názoru v světě...“¹, může snad být i pro současnost inspirující.

Většina Arbesových romanet, ale i celá řada jeho jiných děl, se až s obsedantní vytrvalostí vrací k roku 1848 jako k nejdůležitější a za dobu jeho relativně dlouhého života nikdy nepřekonané naději na společenskou proměnu, jejímž základním jmenovatelem by měl být zřetel k lidskosti společenských poměrů, respekt k člověku, jeho duchovním i materiálním potřebám, jeho svobodě a důstojnosti.

Snad právě předčasný a hlavně násilný zmar těchto nadějí, nemožnost, aby se myšlenky, které se zde objevily, mohly střetnout s každodenní praxí a buď potvrdit svou oprávněnost, nebo jako nerealistické a neodpovídající organickému vývoji společnosti být překonány či opuštěny, způsobil, že dalších padesát let je

¹ Jakub Arbes: *Poslední dnové lidstva*, Praha, Vyšehrad 1985, str. 238. Další citáty podle tohoto vydání.

osmačtyřicátnické období Arbesem vnímáno jako nezhojená rána, jejíž důsledky přetvořují a především znetvořují přítomnost. Nízké hodnocení a stísněné prožívání přítomnosti tedy jako by volá po úvahách o nápravě, eventuálně i po nápravných činech.

Úběžnou, divinační postavou romaneta *Poslední dnové lidstva* je historická osoba hraběte Jiřího Buquoye. Šlechtický přírodovědec, národohospodář a filozof představuje jistou metu, sumu; šíří svých zájmů a hloubkou vzdělání vytváří pravděpodobnostní rámec budoucí proměny lidské společnosti na základě pochopení přírodních i lidských zákonitostí a potřeb. Jako osobnost je Buquoy schopen jak politického vystoupení při pádu Metternichově, tak i kontemplativního samotářského života.

Jeho myšlenky, postoje a názory představují v textu jistou maximální míru, to nejlepší, nejhodnotnější, co lze v daném okamžiku, ale i v širší historické perspektivě nalézt, s čím se ztotožnit, a vytvářejí tak prostor, folio, kterým jsou poměřovány ostatní postavy.

Dobový názorový eklekticismus, spoléhající se na ne vždy přesně pochopené spekulativní metafyzické filozofické koncepce a konstrukce, zosobněný kavárenskou stolní společností mladých literátů a studentů, se ve vizi jednoho z debatérů podobá oživlé hře v šachy mezi Faustem a Mefistem. „Úšklebně vítězná slova“ (140) Mefistova jako by glosovala marnost troufalých vzletů lidského ducha, jenž odmítá vidět svá omezení. Ukončení rozpravy samotným stárnoucím Buquoyem poukazuje na prvořadost praktické politické a společenské práce a důležitost „pocitivé snahy po vystižení pravdy“ (147).

Bezprostředně či zprostředkovaně se Buquoyův vliv a odkaz týká čtyř postav, jejichž prolínající se osudy tvoří vlastní obsah romaneta. Bratři Vamberečtí, Filip a Ondřej, učitel a kněz, nejmenovaná, společensky relativně vysoce postavená žena a personální vypravěč. Každý z nich představuje zvláštní vztah k buquoyenskému, tedy eschatologickému tématu, tedy k problému konce a proměny, konečné proměny, jež zahlazuje rozpory vnitřní i vnější. Každá z postav se této proměně blíží, míra a způsob jejich selhání pak jsou korelátem jejich lidské nedokonalosti.

Všichni čtyři protagonisté jsou doslova dětmi roku 1848. Mají totiž dětský či mladický zážitek ostřelování Prahy, jsou tedy formováni obrazy násilí, zmaru a smrtelného nebezpečí, které zažili pospolu na stejném místě. Jejich druhé setkání, kterým romaneto začíná a od něhož se děj romaneta rozvíjí, se odehraje asi po třiceti letech v pražském kajetánském chrámu, kde ovšem již nežijící Filip Vambeřický je pouze vzpomenut při záměně za svého bratra.

Každá z této čtveřice postav má svou vlastní psychickou kresbu a životní běh, přesto svým převážným tíhnutím a zase mezerami ve svém povahopisu se

vzájemně pozoruhodně doplňují, jako by tvořily jednu bytost, jejíž rozum, citění, vnímání a intuice, a to jak v jejím plném projevu, tak i v deformaci, je zvlášť zosobněna v každém z nich. Nejde o to, že by Arbesovy postavy byly symboly těchto základních lidských mohutností, spíše jsou „člověkem citu“, „člověkem rozumu“ atd. Míra či způsob pokřivení či selhání těchto mohutností pak dávají obraz Arbesovy představy o podobě dobově podmíněné existenciální nouze lidské bytosti, nouze, která nedovoluje, aby se člověk plně a svobodně rozvinul ve všech svých latencích.

Vůdčími, určujícími postavami čtveřice jsou bratři Ondřej a Filip Vamberečtí, jejichž křestní jména jsou hned v prvním výjevu romaneta uvedena do souvislosti s biblickými apoštoly. Zmínku o obou nacházíme v Janovi:

Někteří z poutníků, kteří se přišli o svátcích klanět Bohu, byli Řekové. Ti přistoupili k Filipovi, který byl z Betsaidy v Galileji a prosili ho: „Pane, rádi bychom viděli Ježíše.“ Filip šel a řekl to Ondřejovi, Ondřej a Filip to šli říci Ježíšovi. Ježíš jim odpověděl: Přišla hodina, aby byl oslaven Syn člověka.

(J 12,20–23)

Jsou to tedy ti, kteří neznalým příchozím, cizincům, zprostředkovávají poznání pravdy či nejvyšších skutečností.

Ondřej Vambeřický, člověk rozumu, úsudku, ale i skepse, je knězem, dokonce členem tovaryšstva Ježíšova. Právě jemu se dostalo přímého intelektuálního zasvěcení od samotného Jiřího Buquoye, pro kterého nějaký čas pracoval jako tajemník a jehož odkaz ve formě starého, těžko čitelného rukopisu předává dál. Vypravěč v roli vnímavého posluchače se sice nechává unést kněžovou charismatickou osobností, neujde mu však, že knězův černý talár nemůže zakrýt často opakovaný charakteristický pohyb páterovy ruky, která jako by ve chvílích bezděčného bubnování o podložku představovala jakousi odloučenou, o sobě nevědoucí část jeho osobnosti. Je to také právě tato ruka, jejíž pohybové kreace při zpovědi jsou výrazem kněžovy neschopnosti pochopit druhého člověka jinak než jako pouhý objekt experimentu, která je zasažena smrtícím bleskem. Jistý rys selhání Ondřejovy životní volby i osobnosti je obsažen i v žádosti jeho řádových spolubratří, aby za důvod jeho smrti byla prohlášena mrtvice. Způsob jeho smrti je mu tedy odcizen, stejně tak, jako on sám byl odcizen živé přírodě a volnému životu.

Druhý z obou bratří, Filip, se narodil, když jeho starší bratr „rozum bral“, je tedy asi o patnáct let mladší, a zároveň spolu s nepojmenovanou ženou a vypravěčem tvoří vrstevnický trojlístek. Filip je učitel, jehož cit do hloubi raněný

smrti milované ženy nachází svůj výraz v hudbě a posléze v přátelství k ženě. Právě on přináší do textu romaneta myšlenky o nevztahovačné a neprojekční podobě lidského štěstí:

Nechť namlouvá si bláhový člověk sebezpřesvědčivěji, že štěstí jeho závisí na té nebo oné libůstce, vždy dožije se zklamání, vždy dříve nebo později se přesvědčí, že všechny tretky života fyzického neuspokojují nežli dočasně – mnohdy jen na chvíli a začasté na pouhý okamžik; přesvědčí se, že vždy dostavuje se posléze únava, rozmrzelost a roztrpčenost. Nechť pachtí se člověk po čemkoli toho druhu, nikdy nedojde upokojení; neboť člověk nemůže být šťastným nežli sám v sobě [...]

(86)

Nejnáročnější postulát svého života, že totiž blaho druhého člověka je pro něho blahem nejvyšším, je však schopen přijmout jen v estetické rovině. Postaven v životě před tento nárok, zklamává sebe i druhého člověka, svůj život láme do nebytí smrti, ženin život do ještě hrůznějšího nebytí šílenství. Jeho rudé vlasy signalizují schopnost oběti, ale i schopnost obětovat druhé.

Šedý závoj a opojně šustící černé hedvábné šaty ženy beze jména kryjí tvořivou intuici zmarněnou a zneužitou jak společensky ctižádostivým manželem (ne nadarmo se jmenuje Karel), tak i ne dost ohleduplným a vcítění schopným přítelem. Šílenství, vnějšně projeveno nevhodně koketní červenou kamélií ve vlasech a bílými, na nevěstu marně upomínajícími šaty, je hlubší o ženinu neschopnost oprostít od společenských i citových předsudků své mateřství a jako své životní poslání přijmout do svého života syna, ať již je jeho otcem kdokoli. Její bezjmennost je právě výrazem tohoto sebedestruktivního životního postoje.

Vypravěčově vnímavosti lze máloco vyčíst. Provádí čtenáře po příběhu s citem pro tvar i míru, s intuicí odhalující skrytá hnutí lidského nitra, traktuje myšlenky s břitkou inteligencí i přesným výrazem. Jeho chvíle slabosti přichází až po skončení příběhu, kdy jako jediný dosud žijící ze čtyř aktérů romaneta drží v ruce těžko čitelný Buquoyův rukopis a je na něm, aby jeho rozluštěním uchoval myšlenky v něm ukryté i budoucím generacím.

A právě v této chvíli se náš vypravěč a bedlivý pozorovatel noří do sladkého spánku, do snu, v němž si nechává zdát o ráji na zemi, kde jsou lidé k sobě ohleduplní a vstřícní, kde žádný problém člověka nezneklidňuje či neotupuje. Až varovné snové zjevení pátera Vambeřického jako připomenutí úkolu, který ještě na vypravěče čeká, jej probere z luzných, ale skutečnosti vzdálených vidin.

A poselství Jiřího Buquoye – a tedy Arbesova suma?

[...] já vím, miliony vzdělců a učenců, kteří slouží státu nebo církvi, domnívají se žít a působit dle diktátu nepředpojatého názoru v světě, a zatím při všech svých vzácných vědomostech žijí a působí – dle vyrudlých tradic a šablon [...] Ba více – já jsem přesvědčen, že největší část hoře, žalů, útrap a bolestí společenských a jiných připravuje lidstvu necitná ukrutnost oněch, kdož osobují sobě a budou sobě i nadále osobovat právo zasáhat do přirozeného rozvoje kultury lidské – s předpojatým názorem v světě [...]

(239)

Vypravěčovo závěrečné postesknutí, že tato slova jsou již osmdesát let zapomenuta, je zajisté vyrovnáno faktem, že on sám právě svým romanetem je z tohoto zapomenutí vyzvedá.

Julius Zeyer na konci století a tisíciletí

DRAHOMÍRA VLAŠÍNOVÁ

„Co hledám v tomto století, které nemiluji, pro které nemám smysl?“ ptá se s jistým patosem Julius Zeyer sám sebe v dopise adresovaném svému překladateli do Polska Miriamovi, když hodlá hledat klid za zdi kláštera někde u Krakova (Korespondence Julia Zeyera 1980: 107).

V devadesátých letech 19. století, kdy se takřka celá ruchovsko-lumírovská generace ocitla v tvrdé kritické palbě dozrávající generace realistické a nastupujících modernistů, Julius Zeyer, do té doby kritikou ne zrovna hýčkaný („Rozumět mu není tak lehké. Proto tak často mu bylo ubližováno“ – Vilém Mrštík ve stati *Julius Zeyer a česká literární kritika*, viz Mrštík 1902), se naopak ocitá v centru zájmu alespoň části nové generace, soustředěné kolem časopisu *Moderní revue*, aby byl jimi považován za předchůdce dekadence.

Dekadenty uctíván, konzervativním či jinak literárně naladěným křídlem z téhož důvodu zatracován, obhajován příslušníky své generace. Tak např. Jan Voborník, smýšlením lumírovec, napsal první knižní kritickou studii o Juliu Zeyerovi, nazvanou *Poezie Julia Zeyera* (Voborník 1897). Tento útlý a zvetšely spisek je v knihovnách takřka nedostupný, a proto se u něho zastavím. Titul je poněkud zavádějící, neboť Voborník neuvažuje toliko o poezii. Do výkladu zahrnuje výběrově i značnou část Zeyerovy prózy, poněvadž pod pojmy poezie a báseň rozumí spíše poetičnost a básnivost (v duchu těchto intencí pak za nejpoetičtější považuje Zeyerovu knihu *Amparo a jiné povídky*, která je podle něho „poezií prvního řádu“ a „poezie jeho [roz. povídky, D. V.] jsou čarokrásné lastury perlonosné“.

Poněkud toporně a zjednodušeně polemizuje s faktem, že je Zeyer zařazován k dekadenci. V této souvislosti si klade otázku týkající se zdraví. Bez argumentů tvrdí, že Zeyerovo umění je ve všech ohledech zdravé, tudíž nikoliv úpadkové, a do dekadentního proudu nenáleží. Tvrzení hodně zjednodušené, ale dobově příznačné, zvláště nahlížíme-li na ně skrze gejzír polemik, který doslova vybuchl v souvislosti s recepcí díla Ěmila Zoly v naší literatuře (např. v nekrologu Eliška Krásnohorská 1902).

Zeyer se pro tehdejší mladou generaci nestal veteší a pyramidou papíru jako jeho generační druh Jaroslav Vrchlický, neměla pro něho posměšné přezdívky

jako např. pro E. Krásnohorskou (Panna orleánská naší idealistické poezie – Machar). Nebyla to však jen skupina dekadentů, k Zeyerovi se hlásili i příslušníci Katolické moderny (viz korespondence s Karlem Dostálem-Lutinovem in *Přátelství básníků* 1997) a v hojně míře i polští novoromantikové, soustředění v hnutí Mladé Polsko (Korespondence Julia Zeyera 1980).

Zeyerův život se završil na samém začátku nového století (29. 1. 1901). V témže roce vyšla o něm monografie od jednoho z protagonistů moderny a čelných kritiků devadesátých let, Františka Václava Krejčího, nazvaná *Julius Zeyer* (Krejčí 1901), kritická studie, aplikující po metodologické stránce Hennequinovu estopsychologii na celou Zeyerovu osobnost a tvorbu. Krejčí se v krátkém úvodu esejistickým stylem s příměsí patosu staví do čela vznikajícího zeyerovského kultu, vytrysknuvšího bezprostředně po básnickově smrti v četných nekrologích a poté i v dalších studiích, s různou intenzitou procházejícího literaturou následujícího století.

O peripetiích tohoto kultu jsem mluvila v minulém roce na Bezručově Opavě (Vlašínová 2000). Nyní se chci zaměřit na příčiny tohoto kultu a vysledovat, jaké předpoklady pro něj pramení ze Zeyerova díla a jak, skrze jaké prostředky, nás toto dílo oslovuje i dnes, na konci 20. století.

Zmíněná monografie F. V. Krejčího dedikuje: „Smrtí Julia Zeyera zhasl poetický ohňostroj, jaký v také čaromoci a duhobarevném žáru nebyl dosud zaplál v naší literatuře. S ním propadl se do hlubin věčné noci celý svět postav, fantomů a dějů, které plnily v tak hemživém množství tuto úrodnou hlavu, vyvolávány v celých zástupech magickou mocí jeho obraznosti a slovy z pohřebišť všech snad mrtvých kultur, které kdy kvetly v této zemi. Básník odešel, s ním je mrtev i svět jeho fantazie, ale co z něho bylo vtěleno v literární dílo, zůstává a žije jako bohatá kořist – plod jiných, žárnějších exotických slunci – z jeho celoživotní výpravy za tajuplnou modrou květinou“ (Krejčí 1901: 5).

Zeyer do české literatury uvedl plody jiných, žárnějších a mnohdy velmi exotických kultur (abychom použili slovní ekvilibristiku Krejčího), látky staroegyptské, čínské, japonské, buddhistické, biblické. Adaptoval či obnovoval, jak sám svou metodu pojmenoval (povídky *Obnovené obrazy*, 1894), mýty keltské, staroislandské, inspiroval se látkami staroruskými, především však bohatě těžil z pokladnice kultur románských, z nichž nejzřetelněji vystupuje fascinace náměty starofrancouzskými, španělským středověkem a italskou renesancí. Románské země Zeyer důkladně znal ze svých cest (podobajícím se útěkům z vlastní země, v níž se cítil cizincem). K rozsáhlým vědomostem o jejich kultuře a literatuře přinášel i vlastní poznatky o mentalitě národa a svéráznosti krajiny, do které vkládal děje svých prací. Vždyť i svá nejživotnější díla, považovaná za první skuteč-

né romány ze současnosti v české literatuře, vystihující pocitový svět tehdejšího intelektuála, ponořil do scenerie Věčného města a italské Campagne (*Jan Maria Plojhar*, 1891) či do uliček Paříže (*Dům U tonoucí hvězdy*, 1897). Zeyer svou fantazii a obraznost napájel nejen četbou literatury a cestováním, ale i vizuálními podněty z výtvarné kultury. Japonské malované vázy, obrazy, výšivky se staly inspirací k románu *Gompači a Komurasaki* (1884), obrazy spatřené ve světových galeriích (v palazzo Barberini podobizna Beatrice Cenci či obraz prerafaelistického malíře Burne-Jonese, zobrazující severského krále Kofetua) jsou inspirací k fyzické podobě postav či jejich životních příběhů.

Vedle silné exotičnosti je dalším příznačným a do jisté míry i velmi přitažlivým rysem Zeyerovy tvorby fantastičnost, provázená tajemstvím s prvky okultismu. Jedna z *Fantastických povídek* (1882), nazvaná Opálová miska, má i mnohem filozofičtější dosah, uvažuje o smyslu existence člověka, o jeho poslání na této zemi. Hrdina, bytost ahasverovského typu, putuje odedávna dějinami, aby zachytil slzy lidské bídy a utrpení. Do jeho misky z opálu skanula slza Buddhova, krůpěj bolehlavu, který byl podán Sokratovi, krev z ran Ježíšových, jiskra z hranice Husovy a slza Jany z Arku. Povídka je tak malou epopejí lidstva, plná symbolických náznaků, kde opálová miska ztělesňuje svět, slzy či jiskry z hranice pěti mučedníků symbolizují utrpení lidstva, ale současně tvoří pěticí pilířů, na kterých, podle Zeyera, stojí dějiny, neboť „není možné nad lidským pokolením zoufati, dokud patero těch nehynoucích jmen v něm zníti nepřestane [...]“. Záhrobní život, mrtví, kteří žádají spravedlnost pro své činy, za života nespáchané, zádušní mše, víra v magii, kabalou a telepatii, tajemné, magií naplněné obrazy a knihy, luzný přízrak druidské kněžny Chiomáry, okultismus jakožto důkaz nesmrtelnosti lidské duše, osudová předurčenost lidských činů, to vše ve spojení s bujnou fantazií, vsazeno do exotických prostředí a vyjadřováno kultivovaným až překultivovaným jazykem se subjektivně lyrizovanými vstupy, můžeme považovat za předimenzované prvky novoromantismu, za jehož čelného a v této podobě i jediného představitele v české literatuře můžeme Julia Zeyera právem považovat.

A ještě je to mystika a zanícení pro mytologii a mýty, co prostupuje s menší či větší mírou celou Zeyerovu tvorbu a odráží vývojovou linii, kterou Zeyer ve svém uvažování o světě prošel: od pohanských mýtů k orientálním vírám, přes buddhismus k okultnímu vědám a poté vyústění do ryze citového křesťanství, naznačeného v *Janu Maria Plojharovi*, vrcholícího ve *Třech legendách o krucifixu* (1895) a v *Zahradě mariánské* (1903). Plojhar, co se pocitové sféry týče nejautobiografičtější ze Zeyerových postav, se takto zpovídá: „[...] nejsem, co se nazývá dobrým katolíkem, ba nejsem ani úplně věřícím křesťanem. Nedovedu

Boha tak si představovat, jak tomu učíte, ač v něj neurčitě věřím, a proto jsem jej také nikdy milovati nedovedl, ač jsem často po tom prahl. Zůstal mi abstrakcí. Krista miluji, protože mu rozumím“ (Zeyer 1950: 35).

Plojharův vztah ke Kristu je vztahem trpícího člověka k trpícímu bohu, jeho utrpení jej spojuje s člověkem, a proto je Plojharovi srozumitelný. Tento trpící bůh, který miluje chudé a opovrhované, který odpouští křivdy na sobě spáchané a odměňuje šlechtnost srdce, je spojnicí příběhů soustředěných ve *Třech legendách o křížifixu* (1895), jednom z oněch vrcholných a životných děl Zeyerových.

Zeyer však psal i díla postavená na pohanských mýtech (např. *V soumraku bohů*, 1898), v nichž vystupovali hrubí, krvežízniví a neurvalí hrdinové, kde ženy byly rozněcovatelkami nenávisti, spojeny s temnými mocnostmi, nešťastné ve své krutosti a zběsilosti, neboť i láska mezi těmito bytostmi prostoupenými divokým pohanstvím měla podobu zápasu. Tyto kroniky starých časů (do této linie např. patří i obsáhlý *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, 1880) jsou doslova nabyty dějem, postavami, mnohdy je prudký spád na újmu vlastní myšlenky díla, kterou je zápas dvou kultur, dvou světů – pohanského s křesťanským.

F. X. Šalda, který sledoval Zeyerovu tvorbu se zájmem a věnoval jí nejednu recenzi či delší stať, zprvu dosti kritické, teprve ve zralém věku dovedl Zeyera ocenit. V jednom dopise Růženě Svobodové napsal: „[...] dopsal jsem dnes studii o Zeyerovi a je mi z ní strašně smutno. Vyrostl jsem na ní víc, než jsem myslel. A je mi smutno, že se mi zdá, že jsem pronikl smysl jeho tragiky a že je myslím ozvěnou mého srdce. Zdá se mi, že rozumím jeho figurám, které nemohou dát nikdy víc, než krajní cit, buď krajní lásku, nebo krajní nenávist, které se angažovaly do života celé a poněvadž není návratu, hynou jako víly po ránu. Měří nit absolutní vírou a nedoměří se nikdy, poněvadž smrt je realitou a jen realitou. Všichni jsou zde na zemi přeurlčení k smrti a hledají jen jedno, dost velkou propast, kam se vrhnout. Je to k smrti smutná historie, stále v jádře táž – co je velké a krásné, hledá svůj skon“ (Tíživá samota 1969: 204).

Ze Zeyerových figur (jak jim Šalda říká) byly často monograficky analyzovány Jan Maria Plojhar, Rojko (z *Domu U tonoucí hvězdy*), Inultus, Samko (ze *Tří legend o křížifixu*), Radúz (z dramatu *Radúz a Mahulena*) a byla konstatována jejich pasivita, introvertnost, neschopnost čelit nepřízni života. Zeyer byl pro citovost, lyrismus a vypjatou emocionalitu svého díla často označován za básníka ženy. Však také ženské hrdinky mají v jeho díle početní, ale mnohdy i charakterovou převahu nad postavami mužskými. Zeyer hluboce ctil svoji vzdělanou matku, po celý život se obklopoval vzdělanými a duchaplnými ženami (sochařka Z. Braunerová, sestry Kalašovy, K. Světlá, aj.). Soubor korespondence s nimi je rovněž součástí jeho díla. Svou korespondencí také vzdal hold

ženě, kterou chápe moderně, vymaněnou z konvencí vžitých na konci století. Tyto ženské figury převážně oscilují mezi dvěma základními archetypy: na jedné straně andělsky čistá až éterická bytost milující a odevzdaná až do krajnosti a odhodlaná se pro muže obětovat (Catarina v *Plojharovi*, Mahulena aj.), na druhé straně typ démonické ženy, u níž lásku nahrazuje nenávisť, dobro krutost, morální čistota prostopášnost (paní Dragopulos z *Plojhara*, Flávia ze *Tří legend o krucifixu*, Runa z *Radúze a Mahuleny* aj.) K nim se přičleňují četné postavy chův – žen z lidu, vyznačujících se moudrostí, přejícností a obětavostí. Pochopitelně všechny tyto vlastnosti jsou u nich hyperbolizovány. Můžeme jim vytknout jakousi až sošnou strnulost, jednorozměrnost, přímočarost, faktem však zůstává, že s takovou intenzitou a svým způsobem i glorifikací ženy se sotva v souměřitelné míře setkáme u autorových vrstevníků. Ve výčtu všech těchto charakteristických rysů a aspektů, které v mnohém korespondují se vkusem a zálibami dnešního čtenáře, či spíše diváka televizních seriálů a filmů (mytičnost, mystika, exotičnost, ženský aspekt aj.), nemůže zůstat stranou Zeyerova záliba v oněch „obnovených obrazech“. Spočívá ve využívání textů starších, které vstupují do nového textu formou parafráze, aliterace, aluze, adaptace, kdy podle předlohy původní vzniká text nový. Ostatně secese, byť užívání tohoto termínu v oblasti beletrie se ještě v plné míře nevžilo, bývá svým způsobem považována za předchůdkyni postmoderny, v níž právě intertextovost hraje podstatnou roli.

V recenzi *Tří legend o krucifixu* říká F. X. Šalda: „Zeyer je jistě nejcelejší spisovatelský charakter z naší staré generace, shoda mezi životem a dílem jeho je úplná a celá. Zde přestává všechna kritická diskuse. A po této stránce zaslouží jistě sympatii mládeže, zaslouží, aby se jím inspirovala jako krásným duchem, vroucím a oddaným srdcem“ (Šalda 1950: 38–58).

Literatura

KORESPONDENCE JULIA ZEYERA

1980 *Korespondence Julia Zeyera s polskými spisovateli* (Praha: Academia)

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška

1902 „Za Emilem Zolou“, *Osvěta* 32, str. 1019–1025

KREJČÍ, František Václav

1901 *Julius Zeyer* (Praha: Hejda a Tuček)

MRŠTÍK, Vilém

1902 „Julius Zeyer a česká literární kritika“, in V. M.: *Moje sny* (Praha), str. 339–88

PŘÁTELSTVÍ BÁSNÍKŮ

1997 *Přátelství básníků* (Brno: Host)

ŠALDA, František Xaver

1950 *Kritické projevy* 3 (Praha: Melantrich)

TÍŽIVÁ SAMOTA

1969 *Tíživá samota*. Korespondence F. X. Šaldy a Růženy Svobodové, ed. J. Loužil, J. Mourková a J. Wagner (Praha: Odeon)

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra

2000 „Proměny hodnocení Zeyerova odkazu“, in: *Návraty k velkým*, ed. E. Formánková (Praha–Opava: ÚČL AV ČR a Slezská univerzita), str. 59–64

VOBORNÍK, Jan

1897 *Poezie Julia Zeyera* (Litomyšl: Augusta)

ZEYER, Julius

1950 *Jan Maria Plojhar* (Praha: Vyšehrad)