

procházka krajinnou zahradou

Roman Prahla

Téma chůze v éře docenění pozemského života a lidské tělesnosti, tedy během vývoje od 18. do 19. století, není pro historika umění ani zdaleka tak snadné, jak se mi snad zdálo, když jsem se o něm zavázal pojednat. Moderní doba sice obnovila vědomí zvláštního postavení dvojnohého živočicha, nebývale zkoumala lidskou fyzis a holdovala sepětí jedince s přírodou. Avšak krajinomalba jako jeden z klíčových oborů moderního výtvarného umění navazovala nejprve spojenectví s vědami o mimolidské přírodě. Během pozdního 18. století se krajinářství – podobně jako poezie a literatura vůbec – podílelo nejenom na všestranném přisvojení mimolidské přírody, nýbrž i na novém utváření krajiny tak, jak se to manifestovalo zřizováním krajinných zahrad.

Taková „krajinná zahrada“ sestávala především ze sledu jednotlivých obrazů či scenerií, které měly mimo jiné také asociovat díla mistrů malířství. Tím ale není dobový potenciál výtvarného umění ani zdaleka vyčerpán. Například obrazné předvádění, od drobné grafické veduty až po velkou kompozici v malbě, svědčí o změnách lidského chování v přírodě. V tomto ohledu se však výtvarná produkce stává častěji právě jen svědkem nežli vlastním původcem historických změn. Proto mi budiž dovoleno zabývat se raději samotnou krajinnou zahradou jako prostředím, inscenovaným kvůli rychle narůstající potřebě moderních lidí obklopotvat se přírodou.

Osvícenský sentimentalismus

Začněme u obhajoby zvoleného označení pohybu takto inscenovanou přírodou jakožto „procházku“. Existují jistě radikálnější podoby lidské chůze nežli „procházka“, zejména u poutníka jako jednoho z emblémů romantismu, a u označení jeho pohybu, jakým je kupříkladu „toulka“. „Toulka“ znamená pohyb otevřenou krajinou, pohyb svobodný a bezcílný, jehož hlavní ráz je však osaměle zasmušilý. Může ztělesňovat vědomí ztráty výchozího bodu jako metafyzického domova, ale – v přízemnější rovině – má určitě konotace s „potulkou“ asociála. Naopak „procházka“ se stává užitečnou, tedy obecně prospěšnou záležitostí. Procházka je vlastně sváteční chvílí, kterou si jedinec vyhraduje uprostřed všednosti, je to miniaturní dovolenka na zotavenou z pracovního procesu. Jde o akt sice plně individuální, ale zároveň společensky legalizovaný. V tomto smyslu procházka anebo „vycházka“ patří k atributům životního stylu éry, sahající od osvětvení k biedermeieru. Je jedním z pokusů oné éry o to, vzájemně skloubit individuálně soukromé se všeobecným blahem, tedy sféry, jinak vyvstávající stále dramatictější proti sobě. Pro lidského jedince se pak stává nejlepším způsobem, jak „procházku“ anebo „vycházku“ uskutečnit, být při ní v přírodě a zároveň ve společnosti. „Procházka“ – a ještě více její družka „vycházka“ – ve svém kolektivním provedení, jako akce sdružených subjektů, slibuje kýžený bezpečný návrat domů: implikuje lehkost a v německém jazykovém prostředí možná souvisí i se špásováním.

Zároveň procházka, směřující mimo lidské osídlení, vyhovuje idyle, žádoucné vizi obnovení původní harmonie člověka s přírodou. Taková potřeba moderního člověka se původně naplňovala v prostředí takzvané „krajinné zahrady“: kreace, šířící se z Anglie na evropský kontinent během 18. století. Krajinná zahrada plně odpovídala sofistikovaným požadavkům éry osvícenského sentimentalismu. Svým návštěvníkům měla

umožnit zdání nebyvalé otevřenosti a přirozenosti, jakkoli byla ve skutečnosti ohraničeným rajonem. Přitažlivost krajinné zahrady spočívala právě ve stírání historicky panujících hranic mezi „volnou“ krajinou a „umělou“ zahradou. Konkrétně řečeno: pro návštěvníky krajinné zahrady byla při jejich pohybu skrze ni co možná zastřena její faktická ohraničení od míst zanechaných ještě působení mimolidské přírody i od zemědělsky využívané krajiny. Krajinná zahrada vstřebávala prvky obou těchto kategorií a jejímu sofistikovanému vymezení od okolního světa pak odpovídal i způsob lidského chování v tomto okrsku, kultovně inscenujícím „přírodu“. Zde stojí za to připomenout, že to, co v pozdějším kontinentálním znění bylo označováno jako „anglická zahrada“, neslo u Angličanů původně titul „čínská zahrada“ a že odkazovalo k miniaturizovanému obrazu univerza.

Tolik k vysvětlení toho, že v pozdním 18. století ještě není snadné najít výtvarnou kodifikaci lidské tělesnosti a jmenovitě lidské chůze tak, jako je to pak možné v dalším vývoji. Na rozdíl od romantické éry zůstává éra osvícenského sentimentalismu z tohoto hlediska stále málo prozkoumaná. Je například třeba revidovat klíše o krajinné zahradě, která jsou často až nesnesitelně romantická. Místo vžitého užívání vágního titulu „romantismus“ ve vztahu ke krajinné zahradě konce 18. století je třeba vzkrísit *osvícenský sentimentalismus*, neboť toto označení lépe vystihuje mnohostrannost jejího programu. Krajinné zahrady té doby kloubily ekonomický, pěstitelský profit se zábavou i s filozofií a podle toho byly také vnitřně členěny. Rozsáhlejší z nich byly v tomto smyslu budovány jako soběstačná univerza, a to ještě větší měrou nežli zahrady minulosti. Zároveň se lišily od pozdějších romantických úprav starších parků nebo zahrad, které se uskutečňovaly během 19. století, v době zakládání městských parků. Městský park, předznamenáný v urbanismu lázeňských měst a etablovaný od dob romantismu, je ve srovnání se starší krajinnou zahradou podstatnou civilizační vymožeností, ale z hlediska své funkce už také dosti jednostranným zařízením. Romantizující městský park nabízí svým uživatelům pohodové momentální únik z rušného provozu moderní civilizace. A není třeba připomínat, že jedním z výsledků vývoje městské civilizace se nakonec stalo uplatnění tzv. „městské zeleně“. To je výstižný titul pro cosi, co má poskytovat antropologicky příhodnou kulisu chodci a jeho pohybu megapolisem. Hlavní ambice krajinné zahrady éry osvícenského sentimentalismu se v příkrém kontrastu s „romantickým parkem“ a s „městskou zelení“ týkala nikoli libovolného úniku jedince nebo usnadnění života ve velkoměstech, nýbrž rozvoje základních potencií člověka a jejich vzájemné integrace.

Rozkoš a melancholie z „čisté přírody“

Ambicí hnutí za vytváření krajinných zahrad bylo pěstování živočicha společenského. Přitom dobové trendy a realizace obsahovaly body sporné nejenom z dnešního, nýbrž už z tehdejšího hlediska, jak o tom svědčí diskurz ke krajinné zahradě, probíhající na evropském kontinentě během pozdního 18. a raného 19. století. Jednou z limit osvětenské zahrady se stala intelektuálnost a didaktičnost, přesahující naučné specializované zahrady, například zahrady botanické. Představme si krajinu posetou tabulkami s vysvětlivkami a sentencemi – a máme před sebou vzornou pozdně osvícenskou zahradu. Proti tomu pokleslejší městská anebo příměstská „Biergarten“ nejenom zůstává, ale jistě i bývala populárnější vymožeností moderní doby. V tehdy nejslavnější pražské

krajinné zahradě, vybudované za hradbami Prahy tiskovým magnátem Janem Jakubem Schönfeldem, byli výletníci za projití krajinou tvarovanou podle mapy Čech na jejím konci odměnění pobytem v hospodě téhož vlasteneckého podnikatele.

Éra osvícenství a sentimentalismu rozšířila anebo přinejmenším vyhrotila dosavadní umělecko-literární statut zahrady jako umělé krajiny. Nevázanou rozkoš, patřící k podstatě světské zahrady, provází nyní melancholie ještě zřetelněji nežli v éře rokoka. Spontánní smyslovost je lomena reflexí. Inscenovanou „čistou přírodu“ krajinná zahrada soustavně kloubí se stavbičkami jako dominantami hlavních podívaných, které mají vyvolat plnou škálu duševních stavů a umožnit návštěvníkům krajinné zahrady cestu všemi směry za fyzické *zde a nyní*. A zde lze připomenout dvojsečný fakt: tehdy nové zakládané hřbitovy bývaly kladně přirovnávány k zahradám. Vyskytuje se však i kritika některých sentimentalistických zahrad kvůli přemíře imaginárních pomníků.

Budovatelé zahrad éry osvícenství dávali najevo, že v nich tráví veškerý svůj volný čas, a skoro jako by v nich chtěli umřít nebo v nich alespoň být nakonec pohřbeni. Nelze si ovšem představovat, že by za éry osvícenského sentimentalismu bylo běžné trávit čas v zahradě o samotě. Taková výsada byla vyhrazena majiteli zahrady a okruhu jím preferovaných osob. Krajinné zahrady zakládané vrstvy společenské nobility zůstávaly soukromé, i když otevření většiny z nich veřejnosti lze považovat za charakteristický skutek oné doby a skutečné novum v dějinách zahrad. Přesto tehdy nějaká individuální meditace v krajinné zahradě, jakkoli nebyla vyloučena, zůstává dosti pomyslnou už kvůli tomu, jaké množství personálu se o údržbu tohoto areálu celoročně staralo. Jde o místo vyhrazené slušné společnosti, jak rychle zjišťovali pobudové a vandráci. Slušná společnost u vchodu do některých krajinných zahrad obdržela vstupenky a případně i živého průvodce. Tato instituce existovala asi nejenom kvůli poučení návštěvníků, nýbrž i kvůli tomu, aby je průvodce zahradou směřoval mimo případné místo pobytu jejich hlavních uživatelů. Jen tak si mohli majitel zahrady i její další návštěvníci nerušeně užívat. A je-li už řeč o obyvateli krajinné zahrady, nesmí chybět zmínka o poustevníku, ať fiktivním anebo skutečném, jako o součásti sentimentalistické zahrady. Eremita patřil i k jejímu skutečnému provozu, pokud sloužil jako její strážce nebo průvodce po ní. Ve vztahu majitele krajinné zahrady a poustevníka, který v ní skutečně žije, příslušná dobová hra rolí vrcholí. Lidumilný budovatel zahrady promítá sám sebe do role poustevníka, a zároveň dává světlý, obecně prospěšný smysl i tomuto pozůstatku předchozí temné éry. Zbožný majitel nově zřizované zahrady poustevníka nejenže nevyhání, nýbrž jej zaměstnává. Umožňuje mu přežít a dokonce se začlenit do nové společnosti založené na vzdělání.

Služebnost přírody

V tomto i v jiném smyslu ovšem krajinná zahrada udržovala přírodu jako pouhou kulisu mocenského gesta, vyjádření nadřazenosti. Pro obecnější moderní chápání přírody je příznačné, že i krajinná zahrada umožňovala tradiční způsob pohybu panstva, tedy projížďku koňmo namísto procházky. Osu mnoha velkých krajinných zahrad ve shodě s tradicí éry feudalismu tvořila stále rovná *milovka*, určená k tryskurýchlé přepravě od zámku na samotný konec zahrady. Šířka *milovky* dovolovala závodění a její přesná délka nabízela změření času soutěžících. Mimoto v žádné pořádné krajinné zahradě nechyběla ani střelnice (umístěná, třeba v Krásném

Dvoře, při konci *milovky*). Na služebnosti přírody vůči jejím návštěvníkům nemění mnoho ani okolnost, že podobné střelnice byly určeny ke střelbě na ptactvo nikoli skutečné, nýbrž jen maketami napodobené.

Politicky ovšem měla krajinná zahrada sloužit – a také sloužila – rozvoji nové, měšťanské, nivelizující éry. Včetně rostoucí frekvence procházky vůči projížďce. Krajinná zahrada éry sentimentalismu je, podobně jako divadlo, základní scénou rozvoje lidské osobnosti, uskutečňované inscenováním sebeprůžíváním a sebeděstavováním. Nikoli náhodou byly zahrady či park tradičně komponovány jakožto perspektivně-divadelní scéna. A proto se také pohyb diváka, který se na tomto jevišti ocitá, stává zároveň pohybem herce. Je nutně „afektovaný“. Podle dobrých anglických návodů k návštěvě krajinné zahrady bylo k plnému požitku z ní zapotřebí, aby návštěvník hleděl nejenom před sebe, nýbrž aby se také pravidelně otáčel nazpět, proti směru svého pohybu. Nejde jen o kvalitu krajinné zahrady, spočívající v tom, že byla komponována vícepohledově, ve smyslu panoramatu. Jde spíše o to, že samotný pohyb jejího návštěvníka jako takový nabývá tanečního rázu. Už proto se pohyb na jevišti krajinné zahrady může jevit jako afektovaný, nemluvě o případné návštěvníkově gestikulaci rukama. Gesto nadšení spočívá v pozdvížení obou rukou směrem k obdivovanému objektu, které se skutečně vyskytuje u některých postav na krajinných vedutách. Tato konvence je přenesena ze souvislosti extatického náboženského uctívání. Nyní se afektovaným předmětem obdivu stávají jednotlivé scenerie, objevované během chůze přírodou. V každém případě lze mít za to, že pohyb diváků-herců krajinnou zahradou éry sentimentalismu byl silně stylizovaný. Na druhé straně je ovšem třeba říci, že samotný „afekt“ – totiž jeho tělesné vyjádření – má hlubší opodstatnění ve srovnání s tzv. „teatrálností“, která byla později těmto podobám vizuální reprezentace ex post přisuzována. Afektovanost je morálně opodstatněna tím, že poselství o místě člověka v Božím stvoření sděluje bližnímu. Navíc jednotlivec dostává příležitost sdělit nejen slovy, nýbrž i afektací svého těla cosi niterně významného a jedinečného svým bližnímu.

Nicméně tu stále zbývá otázka, zda a v jakém smyslu ono obracení pozornosti mimo vlastní tělo, navozované kupením atrakcí kolem návštěvníka v zahradě, umožňuje estetickou reflexi jeho těla během chůze. Tato otázka může také znít: nakolik či v jakém smyslu návštěva krajinné zahrady jakožto sentimentalistický „rituál“ nese znaky patosu anebo spíše étosu? První, zjednodušená odpověď na tuto otázku vychází od toho, co zde bylo řečeno úvodem. Procházka krajinnou zahradou nabízí hlavně překvapivé střídání scenerií. Kontrast a překvapení, pro krajinnou zahradu tolik zdůrazňovaná zásada, jsou adresovány těm návštěvníkům, kteří se tu ocitají poprvé a mají reagovat se vší spontaneitou. Naopak ti, kteří už zahradou prošli vícekrát a znovu se sem vrací, objevují její jemnější půvaby. Teprve u nich působí skrytý étos zahrady: spočívá v kultivaci vjemů a pocitů skrze reflexi, ve zjemnělém smyslovém chápání, v intuitivním zážitku souvislosti dějů přírody a lidského nitra.

Tělesnost a matení smyslů

Nepopíratelně tato určení ani zdaleka nestačí k tomu, aby bylo možné sentimentalistickou procházku krajinnou zahradou prohlásit za dynamickou meditaci, v níž je uvědoměle angažováno i tělo meditující osoby. Nechci se nyní ani odvolávat na domnělé využití krajinných zahrad éry osvícenství a sentimentalismu k ezoterickým obřadům zednářů. Tyto obřady exponovaly – byť ze symbolických důvodů – tělo a tělesnost svých účastníků. Ale

zednáři nezednáři: některá místa krajinných zahrad nabízených veřejnosti mají zřetelně mimořádnou tělesnou naléhavost. V Krásném Dvoře jde zejména o výjimečně dlouhý, asi šedesátimetrový tunel, stoupající zde od poustevny k poustevníkové kapli.

Tak jako tak se nabízí pár bodů, které přinejmenším implicitně potvrzují krajinnou zahradu jako místo dynamické reflexe, vázané k fyzickému nositeli lidské existence, a tím i k fenoménu chůze. Za prvé: krajinné zahrady inscenují místa odpočinku, k chůzi nezbytně patřící. Za druhé: dávkují odstup mezi hlavními podívanými přiměřeně dlouhými mezerami, které mají svůj dobrý smysl. Tyto „mezihry jednotlivých dějství“ vypl-

ňuje zřejmě konverzace mezi návštěvníky a na úzkých cestičkách nepochybně i prožitek vlastní chůze. V tomto směru je příznačné svědectví méně známého z dobových popisů parku v Krásném Dvoře, který nevynechává ani partie zahrady, zprostředkující mezi hlavními sceneriemi. Popis detailně zaznamenává itinerář spletné cesty, po níž jsou návštěvníci přiváděni k dalším atrakcím zahrady jejími nepřehlednými, zalesněnými částmi. Podobná místa popisu sotva mohla jejich čtenáři sloužit jako bedekr k jeho samostatnému pohybu zahradou. Jejich smyslem bylo snad i připomenutí fyzické kvality pohybu. A konečně za třetí se tělesnost přiznává na všech místech dobového kome-

táře krajinných zahrad, kde se diskutuje o pohodlí jakoležitosti slušné procházky, zejména pro něžné pohlaví.

Právě kvůli nepohodlí bývá kritizováno točité schodiště jinak tolik obdivované rozhledny v Krásném Dvoře. Při sestupu dolů se mnohým z hostů zatočí hlava anebo dokonce utrpí závrat. Návštěvníky zahrady v tomto vrcholném bodě jejich procházky tedy nejprve odmění všeobsáhlý pohled na celek okolní krajiny, a pak se jim zamotá hlava. Poté již následuje další kleśání zahradou a nakonec vystoupení do obyčejného života mimo ni. Nebude snad troufalostí tvrdit, že při ztrátě hlavy anebo zmatení smyslů, hrozících pokazením vrcholného dojmu z cesty, nešlo o pouhou neobratnost či nedbalost jejich režisérů.

Snahy o matení smyslů k programu zahrad historicky patřily – ať už se jich dosahovalo prostředky optické iluze, nebo v nich bylo angažováno samotné tělo návštěvníka a jeho pohyb, jako například u bludišť. Historické zahrady byly vytvářeny a vnímány podle zásady přehlednosti univerza a bludiště v nich reprezentovalo opak, totiž symbolické, metafyzické setkání či střetnutí s vlastní fyzis. Pozdější skalní a hlavně lesní zahrady, jako byla právě ona v Krásném Dvoře, kombinovaly nepřehlednost většiny svých partií s příležitostnými průhledy do dálky, dnes už ovšem ztracenými podobně jako řada původních architektonických dominant těchto zahrad. Uspořádání zahrady v Krásném Dvoře umožňovalo hostům namířit si to od zámku bez oklik k rozhledně a zase se poměrně krátkou cestou vrátit. Během takové procházky mohli zakusit esenci místa, obsáhnout spektrum vjemů a nálad, nabízených zahradou. Přitom návštěvníci a jistě ani návštěvnice zahrady nepřišli – až na onen výše zmíněný okamžik – nutně o své pohodlí. A i to zatočení hlavy či chvilková mdloba po přesazení vlastního těla při podívané, která otvírala kvazicelek světa, jim mohly připomenout následky jejich výkonů při tanečních zábavách. V každém případě: na rozdíl od výpravy k rozhledně trvalo zběžné projití zahrady v Krásném Dvoře nejméně čtyři hodiny. Obnášelo fyzický a morální výkon, který lze už sotva, a to i z dnešního hlediska, označit za procházku.

Závěrem

Krajinná zahrada počítala s rozličným vybavením i potřebami svých návštěvníků. Jim doporučený pohyb byl navržen itinerářem, který lze odvodit z původních map a plánů krajinných zahrad, pokud se ovšem

zachovaly. V takových případech by snad bylo možné dokázat, že směr pohybu, sugerovaný zakladateli zahrad, zahrnoval jistý, řekněme metafyzický program. Kromě hlavního itineráře se však nabízelo celé spektrum možností, jak zahradou procházet. Půdorys krajinné zahrady, co možná nepravidelný, i spleť cest skrze ni vedoucích respektují zásadu svobodné volby. Toho, co v zahradě její návštěvníci dělají a říkají, co cítí anebo co si myslí. Z tohoto hlediska s sebou éra osvícenského sentimentalismu nesla přesun těžiště od patosu jako znaku světa shora, geometricko-hierarchicky rozvrženého k étosu pluralismu, ke svobodné volbě, vycházející z lidských jedinců. K této charakteristice krajinné zahrady se nabízí ještě komplementární pointa, týkající se lidského těla a moderní péče o ně. Krajinná zahrada, adresovaná veřejnosti, se zrodila ve stejné době jako poznatek zdravotvědy o prospěšnosti mírné a pravidelné tělesné námahy. Nicméně procházka krajinnou zahradou, uspořádanou jako obraz Božího stvoření, měla všestrannější poslání nežli „splendid isolation“ v dnešní podobě joggingu se sluchátky na uších uprostřed matné přírodní kulisy. Krása družné chůze přírodou s sebou nesla ještě příslib hlubší obnovy řádu v ošklivém chaosu moderní civilizace.

(Mezitimulky Tvar)

LITERÁRNÍ AKADEMIE OZNAMUJE

NOVÝ ČASOPIS

Pražská Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) začíná v roce 2006 vydávat revue *Rukopis* s podtitulem *Review of writing practice*), první odborné periodikum o tvůrčím psaní v kontinentální Evropě. Vedle teorie tvůrčího psaní (včetně vztahu tvůrčího psaní k literární vědě) a dění v oboru v zahraničí i v České republice se časopis bude zabývat „hlediskem autora“, reflexí procesu psaní (a překládání uměleckých textů) u významných spisovatelů a překladatelů – v esejích, statích, denících, korespondenci, poznámkách, rozhovorech, vzpomínkách apod. Takové tematické zaměření je ojedinělé i v celosvětovém měřítku. *Rukopis* bude vycházet třikrát ročně, jeho šéfredaktorem bude básník a překladatel Petr Borkovec, redaktorem literární vědec a překladatel Daniel Soukup.

První číslo s tématem *Kam směřuje tvůrčí psaní* vyjde na přelomu března a dubna.

FRANCOUZSKÉ OKNO

O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

Holoubek

Pětapadesát let uplynulo 19. února od smrti André Gida, francouzského prozaika a dramatika; přátelil se s Mallarmém i Claudem, přispíval do symbolických časopisů a v roce 1909 byl jedním ze zakladatelů slavné *Nouvelle revue française*, NRE. Značnou kritiku mu v roce 1936 přinesl jeho *Návrat ze Sovětského svazu*, reportáž, ve které vyjádřil své zděšení nad sovětskými poměry.

Více než po půl století, které uplynulo od autorovy smrti, vydalo nakladatelství *Gallimard* zcela neznámý, náhodně objevený text, povídku tak kratinkou, že mohla v knižní podobě vyjit jen díky předmluvě literárního historika Jeana-Clauda Perriera a závěrečné studii Davida H. Walkera, univerzitního profesora ze Sheffieldu.

Publikace na pultech pařížských knihkupectví se stala skutečnou událostí, vyvolala značný zájem v literárních kruzích, stejně tak i čtenářské veřejnosti, neboť André Gide, nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku

1947, patří nepochybně mezi autory nejvíce probádané a prostudované.

Povídka *Le Ramier* (Holoubek), sotva deseti-stránková, je spíš deníkovým záznamem – popisem milostné noci datované do dne 28. července 1907, kterou autor prožil v Bagnols-de-Grenade, v kraji Haute-Garonne na venkovské farmě svého přítele Eugèna Rouarta. A možná to nebyla ani celá noc; spíš jen několik hodin smyslového vzrůstání, milostné extáze s mladickým Ferdinandem Pouzadem, okouzlujícím a vnímavým vesničanem, jehož náhodou na této slavnosti potkal a který vstřícně odpověděl na jeho okamžité vzplanutí.

Text je oslavou milostného aktu, pocitu štěstí, opětované něhy a krásy; okamžiku, který není vázán ničím minulým, osvobození od pokrytecké slušnosti a morálky. Z Ferdinanda se stává *le Ramier*, neboť jeho milostné chrčení připomíná autorovi holubičí vrkání. Prožitek s Ferdinandem mu svou jedinečností připomíná první milostnou zkušenost, *la mème euphorie*, kterou Gide prožil před dvanácti lety s Mohammedem v Alžíru, kdy si plně uvědomil svou sexuální odlišnost.

Literární kritici ocenili lyrické zachycení atmosféry, svěží tón a bezprostřednost spon-

tačního vypravování, tak nezvyklé a vzácné u autora známého zejména svým střídmy projevem jak v *Imoralistovi*, tak *Nových stavech*.

(...) *Cítil jsem jeho tělo a duši, chvějící se víc než já, a něhu, která se mě zmocňovala jako spalující horečka...*

Po několika hodinách vášnivého zaujetí se Ferdinand a André rozcházejí; nikdy se už nevidí. Gide brzy ráno odjíždí s Rouartem a zpečetuje tak rozchod. Ferdinand, sotva dvacetiletý, umírá v roce 1910 na tuberkulózu a jeho předčasná smrt jako by byla varováním, předzvěstí tragédie. I André Gide prodělal v mládí tuberkulózu a málem zemřel; tato zkušenost pak významně ovlivnila jeho vztah k životu i tvorbě. Povídka je tak příběhem o ustavičném spojení Lásky a Smrti; zachycením věčného cyklu lidského žití přes deníky, pamět, zamyšlení.

André Gide psal *Ramiera* v době, kdy se blížil čtyřicítce, tedy v době, kdy začínal v literárním světě zaujímat významnou roli; nikdy však nemínil tento text publikovat, možná ho považoval za velmi osobní, příliš intimní – byl jeho tajemstvím, vzpomínkou, tabu.

Catherine Gidová, jeho dcera, zcela náhodně text objevila v zalepené obálce v otcově sekretáři. V úvodu k tomuto vydání zdůrazňuje: *Myslím, že ten text je naplněn radostí ze života. Není v něm ani stopy po perverzitě, orgiích. (...) Tedy toho, co je dnes hlavním tématem syrové sexuality. O důvod víc, aby kniha byla publikována.*

Závěr knihy pak tvoří literární studie *Le Ramiera*, rozšířená o dosud nepublikované výňatky ze vzájemné korespondence André Gida a Eugèna Rouarta, psané ke konci roku 1894 a počátkem roku následujícího.

14. září 1894 píše Gide svému příteli:

(...) *Soucit bych nesl. (...) Cítím se šťastnější než ostatní lidé. (...) Nechci se stydět. Ale zároveň však cítím, drahý příteli, že budeme potřebovat hodně široká ramena a musíme si být jisti sami sebou, neboť, jak víš – nesnesu pokřtectví – to je sebevražda – znamená, že neznáme svoji cenu...*

Eugène Rouart byl synem bohatého továrníka a sběratele umění. V Paříži se stýkal s významnými literáty a v tomto prostředí se sblížil v únoru 1893 s André Gidem; jejich vztah skončil až Rouartovou smrtí.