

Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence

Zdeněk Hrbata

Ve svém eseji z r.1931 F.X.Šalda podává na první pohled rozpornou charakteristiku díla a osobnosti J.Zeyera. Rozpornou v tom smyslu, že spisovatele paralelně řadí k romantismu i k dekadenci. I když připustíme, že směrová označení nejsou pro Šaldu prvořadou věcí a že se u něho často objevují jen jako přibližné termíny, nemizí tím ovšem jeden z nejsložitějších teoretických problémů literatury 19.století, který se z českých spisovatelů týká především Zeyera: totiž vymezení vztahů mezi romantismem na jedné straně a dekadencí a symbolismem na straně druhé. Předně se problém dotýká samotného romantismu, neboť při použití tohoto pojmu často interferuje konkrétně historické pojetí jevu s pojetím typologickým, které na prvním místě zdůrazňuje romantický vztah k životu, romantický patos tvorby. Toto dvojí uplatňování pojmu by bylo možné zjednodušeně charakterizovat jako poměr i rozdíl mezi romantismem a romantikou, resp. romantičností.^{1/} Přesnější vymezení však komplikuje ten fakt, že kromě historicky jedinečného jevu - evropských romantických škol a směrů - a svým způsobem transhistorické romantiky jako principu tvorby, způsobu vnímání světa, způsobu, který však souvisí geneticky s romantickým dualismem, s hledáním "modré květiny", po celé 19.století /ale samozřejmě i později/ tak či onak funguje tradovaná romantická poetika, repertoár motivů a témat s normativními i obnovovanými významy. Tyto

otázky se zvláště vynořují u tzv. neoromantismu, druhé vlny romantismu, pozdního romantismu atp., jak bývají nazývány obdobně zaměřené proudy evropské kultury druhé poloviny a především poslední třetiny 19. století.

Šaldovo používání pojmu romantismus má výrazně typologické zabarvení. V eseji o Zeyerovi kritik pří- značně zdůrazňuje své poměrně obvyklé rozlišování roman- tismu na vnitřní a vnějškový. Zatímco vnějškový romanti- smus v podstatě ztotožňuje s "časovým literárním útvarem historické minulosti" a s jeho obvyklými rekvizitami /kordy, jedy, sentimentalita, světobol/, vnitřní romanti- smus vymezuje jako "heroický poměr duše k niternému životu a k hodnotám nadosobním, jako autentický dualismus tvůrce, který touží po syntéze."^{2/} V Šaldově výkladu Zeyer sice značnou částí tvorby patří k onomu vnějškovému romantismu, avšak svými díly, která, jak říká Šalda, nepodléhají "ča- sové obmezenosti", je vynikajícím představitelem "oprávně- ného romantismu vnitřního",^{3/} který má v Šaldově koncepci povahu transhistorického principu. Podle kritika tato část Zeyerovy tvorby svým vizionářstvím a patosem patří k má- chovské linii deziluzivní pravdivosti. Zeyerova díla Jan Maria Plojhar, Dům U tonoucí hvězdy a Troje paměti Víta Choráze pak Šalda označuje za vrchol spisovatelovy tvorby a nazývá je románovou trilogií dekadence, básnickou ozvě- nou "té soumravné, úpadkové doby, která se odvracela zhu- seně od materialismu a hledala v mlhách symbolismu a neo- katolicismu nových cest".^{4/} Dekadence je v Šaldových úva-

hách rysem doby, projevem fin de siècle; dekadentní díla, dekadentní typy, jeho slovy "romantikové nervů", jsou pak příznakem této doby, přičemž "fatalickou ironií" Rojka, hlavního hrdiny Domu U tonoucí hvězdy, považuje Šalda za autentičtější znamení než "hrdiný tenor", znak vnějškového romantismu, Jana Marii Plojhara.^{5/}

Zeyer jako prolog k dekadenci, Zeyer jako první český dekadent, Zeyer neoromantik a symbolista, Zeyer spojnice mezi Máchou a Březinou, Zeyer pozdní romantik atd.^{6/} - přitom každá z těchto charakteristik při konkrétní analýze nachází výrazné opory. Vymezíme-li jejich základní rozpětí: Zeyer romantik - Zeyer dekadent, symbolista, objeví se retrospektivní a perspektivní konotace, kdy je Zeyer pojímán jako originální "ohlas" toho, co už bylo, anebo jako výrazná předzvěst toho, co teprve bude či právě nastává.

V hodnoceních se prolínají stylové a sociální aspekty. Na jedné straně se upozorňuje na to, že v Zeyerovi je jen velmi málo motivů, které by nebyly romantické, na druhé straně se současně zdůrazňují tři roviny Zeyerova přístupu k psaní: romantická, symbolistní a dekadentní, mezi nimiž je pociťována vzájemná souvislost.^{7/} Dekadence je vykládána buď jako agónie romantismu, anebo jako nový antiměšťácký individualismus, buď jako zveličování, nadšázka romantismu /exaggeration of Romanticism/, anebo jako jeho negace.^{8/} Už od dob Šaldových je Zeyerův Rojko srovnáván s Huysmansovým Des Esseintesem, groteskní i znepokojivou figurou, s Wildovým Dorianem Grayem aj.

Na konci 19.století dochází k všeobecně známému jevu, který je však možno nahlížet dvojím zorným úhlem: jako spletitou změť prolínajících se a negujících se proudů, jako kadlub, který je podmínkou příštího, ale i jako vyústění rozvětvených i neustále se větvících základních směrů 19.století. Necháme-li - ovšem podmíněně - stranou realismus, objeví se složité pole, v němž osciluje i Zeyerova tvorba. Jeho podstatou je vzájemnost odpuzujících se i přitahujících elementů, ale do značné míry i souhrnná nedefinovatelnost.

Jak známo, vše nové se prosazuje v negující opozici k tomu, co bezprostředně předchází, v umění pak vůči předchozí estetice a poetice, vůči jejím zjevným nebo zdánlivým normám. V poslední třetině 19.století se objevuje mnoho paradoxů. Jedním z nich je např. to, že téměř symbolicky prochází celým 19.stoletím gigantická postava Victora Huga /zemřel až r.1885/, tvůrce francouzské romantické školy, který nepřímě ovlivňoval i dílo některých prokletých básníků, ač právě ti proti němu programově vystupovali. Hugovo úsilí o monumentální syntézu vývoje lidstva, obsaženou v Legendě věků, nachází své nejvýznamnější pokračování právě v Čechách, v Zlomcích epopeje J.Vrchlického, a jeho vliv je patrný i v "obnovených obrazech" J.Zeyera. Výraznějšími složkami onoho stěží definovatelného pole umění na konci 19.století byl však wagnerianismus a Wagnerova sakrální koncepce umění; nezanedbatelné je i působení prerafaelitů, které je patrné i v adorované krajině Zeyerova mytizovaného domova. V bezprostřední negaci

toho, co stále působí a co považují za emblém minulosti, francouzští symbolisté většinou estentativně pomíjejí hugovský romantismus a vracejí se k romantismu prvotnímu, jakoby "symbolistnímu", k dílům, jejichž skutečným syžetem je sebezpozorování individuality, její snění a reflexe. V 80. letech už není příkladem Ruy Blas, ale Chateaubriandův René, Sénancourův Obermann, ale také Novalisův Jindřich z Ofterdingen. Příkladem a trvalou hodnotou však pro symbolisty nadále zůstává "Ideál" a "Krása" jako protiklad tzv. "Zdravého rozumu", finalistického pozitivismu. Tyto pojmy jako by se v dílech některých symbolistů zpředměťovaly podle tradice středověkého filozofického realismu: konkrétně existují, zápasí mezi sebou. Avšak na rozdíl od období romantismu tento boj neprobíhá v pateticky poměřovaných a monumentalizovaných antinomiích. Mezi starou romantickou antitezí "Krásy" a "Zdravého rozumu" se vyčleňuje prostor pro parodii a mrazivý sarkasmus. Novým, účinnějším prostředkem starého zápasu se stává "krutá povídka" francouzského pozdního romantika a symbolisty Villiersa de l'Isle-Adam, spojování patosu a ironie, transcendentna a grotesknosti, ezoterismu a naturalistické konkrétnosti, estetického dandysmu a vizionářského ideálu.

Pojem dekadentní doba a dekadentní literatura se vynořil ve Francii 70. let, kdy se parnasistní poezie začala proměňovat v poezii symbolistní, kdy hieratickou poezii měla nahradit poezie sugesce krásy, poezie pronikající do světa snu a tajemství. Tehdy se v politickém, společenském a kulturním vědomí začínají projevovat příznaky

skepse, útlumu; převládají pocity, že soudobá civilizace spěje k zániku. H. Taine se ve svém spise *Vznik současné Francie /Les Origines de la France contemporaine, 1875-1894/* skláněl nad historickým organismem jako lékař nad nemocným. Úpadek Francie poražené Pruskem a otřesené Komunou byl evokován v knihách s příznačnými názvy: *Konec latinského světa /E. Baudry, La Fin du monde latin, 1870/; 1871/ První fáze dekadence /A. Dalichoux, Les Premières Phases d'une décadence/, 1871/; Degenerovaná Francie /J. Patenotre, La France dégénérée, 1871/; Latincova závěť /L. Rambaud, Le Testament d'un Latin, 1872/. Naproti tomu nastupující generace literátů se ujímá slova úpadek-dekadence jako své korouhve: "Dekadence! Věříme, že to, čemu se říká dekadentní umění, je novou formou umění, že po úsměvu Haydnově bylo třeba sténání Beethovenových, že po sténáních Beethovenových bylo třeba nářků Schumannových..."^{9/}*

V časopise *La Vie littéraire* /duben 1876/ Paul Bourget prohlašuje: "Přijímáme bez pokory i bez pýchy to strašné slovo dekadence."^{10/} Jak dokládají soudobé literární časopisy, slovo dekadence bylo mnohdy spojováno s uměleckou "renesancí", s "probuzením". Stylově organické epochy jsou v této době těmi, kdo se hlásí k dekadenci, považováni za monotónní a proti nepřítomnému kolektivnímu ideálu je zprvu postavena roztržštěná, ale intenzivní práce génů. Teprve za několik let toto původní opěvování individuální síly vystřídá pocit jejího vyprchání, pocit slabosti, který bude literárně pěstěn a poeticky tematizován,

Konstanty mnohostranného jevu dekadence se ve svém článku o Baudelairovi pokusil určit Paul Bourget /*La Nou-*

velle Reyue, listopad 1881/, Tvořil součást časopisecké
 série nazvané Eseje o současné psychologii /později kniž-
 ně vydané/, v nichž jsou, jak Bourget sám zdůraznil, umě-
 lecké postupy několika autorů analyzovány pouze tehdy,
 pokud jsou znaky nebo iniciátory mravní atmosféry druhé
 poloviny 19.století.^{11/} Leitmotivem Bourgetova "pokusu"
 o teorii dekadence je tvrzení převzaté ze Spinozovy Eti-
 ky: "Síla, s níž člověk setrvává ve své existenci, je ome-
 zována a nekonečně překonávána mocí vnějších příčin."^{12/}
 Z tohoto osudového napětí vysvětluje Bourget Baudelairův
 splín, romantickou "nemoc století" i dekadentní pesimismus.
 Následující charakteristiky a atributy představují de fac-
 to tematický a motivický repertoár dekadence, který mj.
 tvoří nuda, neschopnost dosáhnout štěstí, negace života,
 myšlenková ochablost, melancholie. Jestliže jsou tyto jevy
 důsledkem nesouladu mezi potřebami jednotlivců a realitou
 vnějších příčin, mají zároveň širokou působnost: "...soudo-
 bá společnost vykazuje 'stejně symptomy, nuancované podle
 jednotlivých ras... všeobecná nevolnost tváří v tvář nedo-
 statkům tohoto světa se zmocňuje Slovanů, Germánů a Latin-
 ců a projevuje se u prvních nihilismem, u druhých pesi-
 mismem a u nás samotných soukromými, podivnými neurózami."^{13/}
 To, co Bourget nazývá negací veškerého úsilí všech století,
 ztotožňuje u Baudelaira s hlubinným pesimismem a se zuřivou,
 satanskou touhou po nicotě, se strachem z bytí, s hoř-
 kým a definitivním prokletím existence.^{14/} Podle Bourgeta
 je Baudelairova tvorba vyřčením tohoto stanoviska i snahou
 zaplnit a nahradit prázdnotu světa, v němž nebyl nalezen

konkrétní ideál a reálné nekonečno, dráždivými prostředky: četbou ve funkci opia /Poe, Swedenborg, De Quincey/, rafinovanou virtuozitou, kterou je zpředmětnována slast, bolest, extáze, umělým rájem, mystikou, apotéozou zla, jež je destrukcí i absolutnem, oním osvobozujícím "skokem do propasti", o němž sní také Zeyerův Rojko. Pro Bourgeta znamená dekadence rozpad sociálního organismu, totální individualizaci /resp. naprostou nepodřízenost/ a autonomii subjektů. Tento zákon dekadence se pak podle něho projevuje i ve stylu literární dekadence. "Dekadentní styl je takový styl, v němž se jednota knihy rozkládá, aby ustoupila nezávislosti věty a věta, aby ustoupila nezávislosti slova."^{15/} Osou Baudelairova přístupu je dekompozice-rozklad nebo, jak dále říká Bourget, libertinská analýza či analytické libertinství. Takto Bourgetem charakterizované rysy dekadence, dekompozice a analýza, tvoří také, spolu se sebeironií a metafyzickou úzkostí, základ "bible" estétské dekadence, Huysmansova románu Naruby /A rebours, 1884/, jehož skutečným syžetem je jen katalogizace Des Esseintesových zájmů, jeho četby, extravagancí a neuróz.

Ve své anamnéze Baudelairovy tvorby Bourget určuje příznačný časoprostor básníkovy díla: melancholický podzim, kdy se "nebe zatahuje" a "srdce svírá", a podvečer, kdy se na nebi objevuje, tak jako na pozadí obrazů Leonarda da Vinci, bledě růžová a téměř se vytrácející zelená,^{16/} časem dekadentů a symbolistů je soumrak, soumrak přírody, věcí i života. Děj dosud nedoceněného symbolistního románu Éléмира Bourgesse Soumrak bohů /Le Crépuscule des Dieux,

1884/ se odyíjí v atmosféře podzimu; jeden symbol je v něm rozvíjen dalším, podobného významu, ale jiného druhu, přičemž obecně srozumitelný a průhledný symbol tu tvoří Wagnerův název a fabule románu, tj. vlastně "přehrávané" a naplňované leitmotivy Wagnerova díla. V obraze destrukce knížecí rodiny, kterou postupně hubí luxus, utrácení, incest a smrt, spolupůsobí všechny soudobé tendence: wagnerismus, dekadence, široká kultura, estetická i aristokratická pýcha, kterou na jedné straně stravuje absolutnost vášně a na druhé straně neméně intenzívně touha po orientálním přepychu, potřeba krásy. Hrdinové románu jsou fascinováni třpytem a leskem, jakousi anti-přírodou: drahými kovy, mramorem, drahokamy, šperky, které jsou konkrétními i symbolickými elementy příběhu, ale svými silně působícími vlastnostmi také zástupnými metonymiemi pro skutečnou přírodu. Neživá krása i symbol, nepřirozenost a cizelovaný výtvar vplývají do života a vytvářejí hybridní celek, přispívají k jeho emblémové umělosti.

Zřejmé mosty mezi dekadencí a symbolismem jsou zdůrazňovány zhruba od poloviny 80.let. "Takzvaní dekadenti ve svém umění především hledají čistý koncept a věčný Symbol a spolu s Edgarem Poem mají odvahu věřit, že Krásno je jedinou právoplatnou doménou poezie."^{17/} Slovo se stává kvintesencí, vnímatelnou formou ideje, snu, mýtu. Esencialismus symbolismu je stavěn proti "povrchnostem romantismu", použijeme-li Šaldova pojmu /k němuž ho ostatně inspirovali francouzští autoři/, proti vnějškovému romantismu, proti pokleslým romantickým vinětám se zamlže-

ným původním obsahem, proti tautologické poetice, - Když však Bourget v Esejích ukazoval na společenský význam dekadence, spojoval dekadentní pesimismus s tzv. "nemocí století" u romantiků. Ve svých Nových esejích /Nouveaux Essais, 1885/ pak mj. přirovnával Maupassantova Miláčka k Sénancourovu Obermannovi a Baudelaira k Sainte-Beuvovu Josefu Delormovi a přisuzoval jim stejný "pocit absolutna a neodpuštitelné sklíčenosti."^{18/} Šlo mu ovšem o zdůraznění typové příbuznosti, nikoli o souvislosti estetické.

Jestliže se chceme pokusit naznačit možné řešení vztahu mezi romantismem, neoromantismem na jedné straně a dekadencí a symbolismem na straně druhé, musíme se vrátit k oné "nemoci století", která je klíčovým slovem i emblémem reflexivní, introspektivní linie francouzského romantismu.

Její podstatu vyslovili v první třetině 19. století Chateaubriandův René /René, 1802/ a Mussetův Octave, hrdina Zpovědi dítěte svého věku /La Confession d'un enfant du siècle, 1836/. René říká: "Nic jistého mezi starými, nic krásného mezi novodobými. Minulost a přítomnost jsou dvě neúplné sochy; jedna byla vynesena z trosek věků všeska zmrzačena, druhá nedostala dosud od budoucnosti svou dokonalost."^{19/} A Octave: "Nic z toho, co bylo, už není; všechno to, co bude, ještě není. Nehledejte tajemství naší choroby nikde jinde."^{20/} V obou výpovědích je patrný paradox; hrdinové do značné míry vystupují jako typy své doby, svého století - jako by tak shrnovali nejen zkušenost svou, ale vlastně anticipovali globální zkušenost století na jeho počátku. Tato implikace je ovšem na první pohled v rozporu

s tím, co je obsahem vlastního prohlášení, v němž je očekávání budoucnosti i její určitá profetizace postavena do protikladu k nepřítomné nebo zmražené minulosti a de facto prázdné přítomnosti. Perspektiva budoucnosti tu však není jasněji vymezena - ještě 19.století, příští věk? -, stejně tak jako charakter možného oblouku mezi přítomností a budoucností.

Avšak ke konci století P.Bourget sklenul fatální oblouk mezi romantickou "nemocí století" a dekadentním pesimismem a nihilismem, oblouk, který pojímá revoltu i nostalgii, úzkost i sen, povýšený dandysmus i vzrušený patos. Tyto postoje jsou v něm do značné míry projevem jednoho základního postoje, reverzními znaky. Platný a až banálně známý protiklad mezi ideálem a realitou, který je obvykle pokládán za příčinu "nemoci století", vyjádřil abstraktněji i přesněji Běliniskij: "Svět se rozpadl na dva světy - v přezírané zde a neurčité, tajuplné tam".^{21/} Tady se opět dostáváme k podmíněnému rozlišení mezi romantismem a romantičností, mezi estetikou, poetikou a způsobem vnímání světa, k rozlišení, k němuž zjevně směřoval Baudelaire ve své proslulé odpovědi na otázku, co je romantismus: "/romantismus nespočívá ani ve výběru témat, ani v naprosté pravdivosti, ale ve způsobu cítění,"^{22/} v tomto smyslu můžeme romantismus<romantičnost, vycházející z dichotomie dvou světů v nejobecnějším smyslu, považovat za základní stigma uměleckého cítění 19.století, stigma, které má podle symbolického, ale v podstatě neobyčejně přesného Baudelairova výroku povahu buď nebeské, anebo infernální milosti /tedy buď touhy po

univerzalismu-syntéze, anebo po destrukci-analýze/^{23/}

Ve svém celku představuje Zeyerovo dílo průsečík nebo křížovátku různých projevů romantické "nemoci století". Je samozřejmě obohaceno o onu nezaměnitelnou a specifickou dimenzi "české nemoci", české psychologie sociálního a kulturního života, o onen rozpor víry a deziluze, kterým vynikal již Máchův romantismus a který na konci století vyúsťuje v románu Jan Maria Plojhar /1891/. Základní proudy "romantičnosti" Zeyerovy doby představuje na jedné straně analýza a dekompozice a na druhé straně syntéza a kompozice - tj. dekadentní "rozklad"-negace s estétskými a introspektivními sklony a romantická a neoromantická axiologie, která spojuje epický monument s etickým optimismem a univerzalismem, tak jak tomu bylo v Hugově Legendě věků a zejména v Morrisově Volsungovci Sigurdovi /Sigurd the Volsung, 1876/, axiologie, která spojuje naivitu romantiků a prerafaelitů, pojímanou jako boží privilegium tvůrce, jenž ještě dokáže stanout v údivu nad emanací krásy, se zevšeobecňujícím poselstvím mýtu.

V Zeyerově próze Dům U tonoucích hvězd /1894/ letí v máchovské vizi země za "nepochopitelným neznámým cílem" do "nepochopitelně nedohledné budoucnosti"^{24/} - a v této jakoby definitivní negaci romantické víry se vytrácí veškerá iluze a naděje, I sen, jinak nejvyšší hodnota Zeyerových hrdinů, je tu průběžně negován jako chiméra. Navíc sám podstatný rys Zeyerových hrdinů - snivost - je zde pojímána jako vlastnost sebeklamu, které se však přesto nelze zbavit, neboť tvoří základ hlavní postavy prózy /"nemohl

jsem zanechatí snění", 139/. Základním znakem Domu U tonoucí hvězdy je tak totální negace, kdy je popírán nejen "materialistický barbarský proud doby" /144/, ale i zpochybňován sám ideál, o němž není ani zřejmé, jaký je jeho směr /"vleče tě anděl či démon, ó, lidská myšlenko, ó, lidský ideále?", 119/. Vedle reálného života, který je považovaný za neskutečný, i život ve snu, snění, jiný život se ukazují být preludem a příčinou zániku. /Srov. výrok P. Bourgeta k Flaubertově tvorbě: "Naše touha se před námi třepetá jako Tanitin závoj, zdobený zaimpf, před Salambo. Dokud se ho nemůže zmocnit, dívka zmírá beznadějí, jakmile se ho však dotkla, musí zemřít."/25/

Jako mnoho jiných dekadentních a symbolistních hrdinů se Zeyerův Rojko, hrdina Domu U tonoucí hvězdy, chce dobrat transcendentních pravd. Na konci 19. století se však romantismus titánské vůle mění převážně v romantismus snivých lidí, kteří jsou si vědomi vlastní slabosti. Nespokojenost s pozitivistickou dobou je přivádí k ezoterismu, avšak i tady zůstávají na jakémsi symbolickém prahu. Zcela příznačně Rojko mluví o přechodnosti vlastní doby, v níž vládne pouhá analýza. "Věda, literatura, umění vůbec, ba i politika a sociální naše hnutí - to vše je v stadiu pouhé analýzy. Boje národnostní, spory sociální, skepse v náboženství, naturalism v umění, empirism ve vědě: toť sama analýza. Velikost je však jedině v syntéze, ↑ která následuje po analýze."/154/ Na rozdíl od romantismu lidských eposejí, vyznačujících se intenzitou snu a pevnými konturami ideálu, který se prosazuje i v příznačné hugovské antitezi "homo duplex",

Rojkovo gnění, ač bytostné, má kolísavou intenzitu, protože dalším charakteristickým rysem hrdinovy povahy je "podléhat dojmům" /155/. Tuto vlastnost pak sám Rojko považuje za znak současnosti, která není integrující, univerzalistická, právě proto, že je přechodná.

Zeyerův hrdina je romantik moderní doby - dekadent, analytik. Romantická antiteze ideálu a reality se v Zeyerově Domě U tonoucí hvězdy jeví jako nepřekročitelné fatum i jako tautologický kruh; je-li za nejvyšší ideál a cíl považována syntéza, jejíž naplnění je ještě více v nedohlednu než na počátku století, je tu průběžně zpochybňován i syntetizující ideál sám o sobě. Romantická otázka, kam letí naše země?, je doplňována zpochybňující otázkou: a proč vůbec /118/. Absolutní negace, ale i démonický smích v závěru pak dovršují proměnu romantických znaků Zeyerovy prózy. Hvězda je tonoucí hvězdou, dům u tonoucí hvězdy, prostor, který promlouvá, je domem ztroskotanců snů a pološílenců, sám Rojko je poloutonulá hvězda atd.^{26/} Ve vypravěčově podání sice dům zprvu připomíná zakletý hrad a mimo jiné slibuje možnost, že skrývá samu poezii, vtělenou "v mladou krásnou dívku, vykvetlou z trosek věkem zahubených budov jako čarovná lilie v pohádce" /111/. Lilie - romantický znak krásy a čistoty /ale i emblém estétství konce 19. století/, je však průběžně negována ^{ústředním} všeobjímajícím znakem tonoucí hvězdy, stejně tak jako je tragickoironicky negována sama představa poezie, předpokládaná krásná dívka, nešťastnou prostitutkou a "poloblbou, ne-

mluvnou ženštinou".^{27/}

V Zeyerově chronologicky prostředním "dílu" /přidržíme-li se Šaldova označení/ dekadentní trilogie došlo k tematizaci "démona negace" a k významnému zpochybnění, i když ne k zrušení, základního atributu Zeyerových hrdinů, jejich snění, jejich snivosti. Analytická reflexe tu nekompromisně vytěsnila axiologický princip a vedla k jednoznačně deziluzivnímu pojmání světa, společnosti atd.

Náznamy tohoto přístupu jsou již patrné v románu Jan Maria Plojhar, i když se v něm na první pohled ocitá v popředí spíše sama rozpornost romantické reflexe i tradiční význam romantických znaků. Rojko a Plojhar vynikají běžnou romantickou fyziognomií, kodifikovanou již u Máchy. Přesto je na rozdíl od Domu U tonoucích hvězd v románu Jan Maria Plojhar znatelnější ještě větší rozestup mezi výlučností ústředních postav a jejich okolím a také se tu uplatňuje větší rozdíl mezi časem nevšedních a všedních lidí. Hlavní hrdina působí jako exotický tvor /"kolibřík", "tropický pták"^{28/}/, který trpí "nevysvětlitelnou touhou"/11/. Tak jako Rojko, i Plojhar se vyznačuje snivou duší, která je však navíc "měkká, trpná, ženská". V duchu romantické tradice je Plojhar de facto všude "cizincem", jenž nena- chází vztah k přítomnosti. Jedinou přítomností a hodnotou je pro něho chiméra, ideál. V reflexi a pojmání současnosti tak Zeyer vychází ze starého romantického klišé, z jeho běžných antitezí a z romanové existence výjimečné individuality, která žije v rozporu se světem. V bezprostřední, transparentní rovině působí Plojhar se svými atributy

jako tradiční romantická figura. Obvyklé romantické protiklady a negace jsou však v Zeyerově románu významově komplikovány; prolínají se symboly a alegoriemi, které zvýrazňují faktickou ambivalentnost výpovědí i atributů, odrážejí složitost období zvaného fin de siècle a nejednoznačnost postojů svou podstatou romantického hrdiny této doby.

Zjevná vrstva protikladů a negací je v Zeyerově románu vrstvou postojových a ideových konfrontací. Konfrontován je snivý idealismus a citovost s utilitarismem a bezcitností, žena-anděl s ženou-démonem; velkolepá krása Říma v hrdinově představě vyvolává odlišný obraz tragické krásy Prahy, která je jednou "královnou", podruhé zas "děvkou". Romantický útěk Plojharova přítele z civilizace do přírody je vyvrácen konkrétnějším a mravnějším ideálem národa a vlasti, "let k ideálu" stojí proti "střízlivosti života", stejně tak jako "užší" vlast - elegické, mučednické Čechy - proti "širší" vlasti - Rakousku atd. Samotná lokalita se v těchto konfrontacích proměňuje v konkretizovaný ideál a souběžně se objevuje ve funkci alegorizované ideje jako Plojharův havranický zámeček se svou starou štěpnicí a zahradou. Ideou je však i Zeyerova nekonečná římská Campagna. Havranice i Campagna jsou také souběžně symboly - Havranice symbolem idealizované vlasti nebo vlasti-ideálu, Campagna, zobrazená jako majestátní síla i staré fatum, neustále proměnná i stálá, krajina s historickou pamětí, "otevřená kniha", je symbolem světa i metaforizovaným dějištěm hrdinových osudů. K slo-

žitosti vnitřní symbolizace a metaforizace Zeyerova textu přispívá i jistá rozpínatost jednotlivých motivů a témat, které mají schopnost dalšího symbolického navazování. Havranice se v Plojharových snech ztotožňují s matkou, matka s domovem, vlastí. A domov-Havranice, to je bezpečí, představa ráje, ale i nejvlastnější prostor bájí, legend a pověstí. V Zeyerově románu se tak průběžně prosazuje třetí, nejcharakterističtější rovina - rovina mýtizace ideálu. Ideál Prahy, Čech, vlasti je pro hrdinu opravdovější než šosácká Praha, pozitivistické Čechy. Rozhodující je pak pro něho setrvání v ideálu, jeho petrifikace, jež je ovšem možná jen tehdy, pokud existuje nezbytná vzdálenost mezi skutečností a hrdinou. Ideál je vytvářen legendou, sněním, nepřítomností skutečnosti, vzdálením se od ní a je uchováván mýtem, jeho pevnou strukturou a jednoznačným významem. Mýtizovaný ideál nebo ideál-mýtus trvá, protože je tu ztotožněn s principem a podstatou principu-ideje je neměnnost: "lidé pomínou, princip trvá" /88/.

Plojhar je nejen romantickou postavou se známými atributy a významy, ale i postavou symbolickou, a to nejen ve smyslu běžné romantické symboliky citění a postojů. Mezi Plojharem a Čechami je jednak latentní, jednak zjevná souvislost - zvláště když hrdina nenahlíží sám sebe, ale když ho pozoruje žena-anděl /Catarina/, další výjimečný hrdina románu. "Polomýtičnost tohoto kraje /t.j.Čech/ shodovala se se zjevem toho krásného, bledého, zasmušilého, z daleka příšlého muže" /162/. V této optice se obvyklý romantický poutník mění v tajemnou bytost, která jako by

vystupovala z pohádkové legendy, stávala se součástí mýtu o zemi, jejíž obrysy jsou vysněny z bezpečné vzdálenosti, vylučující destrukci mýtu. Relace Plojhar-Čechy však představuje složitější symbol. Svou "snivou, měkkou, nerozhodnou duší" hrdina zosobňuje slabost národa /sám Plojhar říká "jsemť pravým synem své země, svého národa", 223/ a navíc je tato měkkost a snivost v Plojharovi mytizována jako národní atribut. Na druhé straně však tato mytizace umožňuje další významové větvení. Plojhar a Čechy jednak splývají s legendou o Kristově ukřižování a zmrtvýchvstání, jednak sám Plojhar je pojímán jako legenda, jako bludný rytíř hledající svatý grál, jako heroa, který má naplnit své svaté poslání v době, které ideál chybí.

Motiv bludného rytíře je v mnohém klíčem k záměrně, i když ne vždy patrné dvojznačnosti Zeyerova textu: v něm se objevují otazníky nad gesty a scénami, které se vymykají tradičním romantickým významům tím, že jsou nevydařené /Plojharův souboj je i podle hrdinových slov spíš hospodskou rvačkou/ nebo trapné /rozchod s paní Dragopulos/. I Plojhar jako bludný rytíř se objevuje dvakrát, a to vždy v jiné perspektivě. Jednou v představách ženy-anděla, podruhé v přirovnání ženy-démona, jednou jako zosobnění mýtu, podruhé jako předmět ironie, pro niž je ideál známkou špatného vkusu.- Konfrontační pole Zeyerova románu doplňuje i svár reflexe, nikdy nekončící analýzy s přijímanou syntetičností a transcendencí ideálu a mýtu. Závěr románu je ovšem smířlivý. Hrdina dospívá ke

klidné rezignaci a příznačné romantické "tam", znak neustálého hledačství a nejistoty, se v Plojharových předsmrtných úvahách mění v mystickou jistotu.

Myšlenková posloupnost Zeyerovy trilogie dekadence je nepřímá. Závěr Jana Marii Plojhara, prvního dílu trilogie, jako by předjímal vyústění veršované povídky Troje paměti Víta Choráze /knižně 1905/, posledního dílu trilogie. Zeyerovým celoživotním ideálem byla syntéza, příkladné a jednoznačné poselství mýtu. Jeho postoj v této věci je mj. vysvětlen v předmluvě ke Karolinské epopeji /1896/, v níž podtrhuje rozdíl mezi velikostí, všeobecností na jedné straně a duchaplností, ironií a pikantérií na straně druhé. Ve shodě s názory romantiků Zeyer zdůrazňoval kompaktnost legendarizovaného středověku, "velké a silné doby", jako příklad nízké a slabé současnosti, jako příklad nelomených citů a věčně pravdivých rytířských ideálů: cti a lásky, přátelství a věrnosti atd. Zeyerův program je jednoznačný: "je více snad pravdy v Písni o Rolandu než kuřpř. v Zolově Zemi".^{29/} Pravdivá pro něho není faktografie pravdy, empirický pozitivismus, ale ideál pravdy, který předkládal, podle jeho vlastních slov, snivým, romantickým lidem v Čechách, kde je rytířství, romantismus považován za něco cizího, nečeského /"Vyšehrad... byl také odbyt co 'romantický', tedy nečeský"/.^{30/} Znakem středověku, jeho idealismu a homogenností, se pro Zeyera stala gotická katedrála a středověký epos, které považoval za hlavní nástroje mýtu. Gotickou katedrálu-epopej postavil také proti "věčné skepsi naší chladné doby"^{31/} jako zpředmětnění i sym-

bol syntetizující hodnoty ideálu, jako východiško z nekonečného romantického poutnictví a z dekadentního pesimismu. I když Zeyerovu Vítu Chorázovi není dáno postavit gotickou katedrálu jako hrdinům středověké epiky, ale jen - úměrně podmínkám a rozměrům Čech - malý kostel, i on zná symboliku chrámu, jeho ideu soudržnosti a významového univerzalizmu, i on se stává stavitelem chrámu, svou prací zpředměťňuje a oživuje ideu tím, že ji vnáší do světa bez ideálu.

Na rozdíl od Rojka z Domu U tonoucí hvězdy Vít Choráz dospěl k sjednocení, i když toto sjednocení má výrazně religiozní zabarvení, které jednotě vykazuje také jednoznačný prostor. Hvězdy, symbol romantického snění a jeho tragické nekonečnosti, jsou právě ve veršované povídce Troje paměti Víta Choráze nahrazeny mystikou kříže, který nakonec pro hrdinu znamená mnohem víc než hvězdy. Jak známo, na konci svého života se J. Zeyer přibližoval tendencím Katolické moderny. I přes toto omezení je však jeho obecné úsilí o syntézu a příkladnost hodnot - o restituci a nebo aspoň obhajobu ideálu prostřednictvím mýtu - skutečností, která má příchuť posledního významného romantického gesta. Toto gesto ovšem přišlo v době, kdy "na rozpory z konce století /Zeyer/ nevystačil plně s gotickou přímočarostí."^{32/} Gotická, mytologická a nakonec transcendentní mystická syntéza měla překonat analyticko-dekadentní proudy Zeyerovy tvorby. Ve skutečnosti však dekadentní romantismus a idealistický romantismus byly jen větvemi fenoménu "romantičnosti",

který na konci 19. století vytvořil východiško, rámec a do jisté míry i hranice Zeyerovy tvorby.

Poznámky:

- 1/ Srov. G.N.Pospělov, Problémy historického vývoje literatury, Praha, ČS 1976, s.125-151.
- 2/ F.X.Š., Několik slov o Juliovu Zeyerovi, in: České medailóny, Praha, SNKLHU 1959, s.164.
- 3/ Tamtéž.
- 4/ Tamtéž, s.160.
- 5/ Srov. tamtéž.
- 6/ "Dekadentní proces" u Zeyera sledoval F.X.Šalda i F. V.Krejčí; jako prvního českého dekadenta ho ve své monografii výslovně pojímá anglický bohemista R.Pynsent. K zdůraznění romantického i symbolistního základu Zeyerovy tvorby směřuje J.Janáčková /Obnovené obrazy a mýty Julia Zeyera, in: Stoletou alejí, Praha, ČS 1985/; jako originální podobu romantického literárního hrdiny vykládá J.M.Plojhar L.Lantová /doslov in: Jan Maria Plojhar, Tři legendy o krucifixu, Praha, ČS 1976/.
- 7/ Srov. R.B.Pynsent, Julius Zeyer /The Path to Decadence/, Hague-Paris, Mouton 1973, s.77, 122.
- 8/ Tamtéž, s.156 an.; R.Pynsent sám zastává názor, že dekadence je "přehnaný romantismus" /srov.tamtéž, s.163/.

- 9/ Ch.Grandmougin, in: *Revue nationale et étrangère* /cit. podle R.Pouillliart, *Le romantisme III, 1869-1896*, Paris, Arthaud 1968, s.137/.
- 10/ Tamtéž.
- 11/ Srov. P.Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine* /5^{ème} éd./, Paris, Lemerre 1887, s. V-VIII /avant-propos/.
- 12/ B.Spinoza, *Etika, O lidské nesvobodě neboli o síle afektu* /přel. K.Hubka/, s.269.
- 13/ P.Bourget, c.d., s.15.
- 14/ Srov. tamtéž, s.16-18.
- 15/ Tamtéž, s.25.
- 16/ Srov. tamtéž, s.29-30.
- 17/ J.Moréas, cit.podle R.Pouillliart, c.d., s.146.
- 18/ P.Bourget, *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre 1892, s.III /préface/.
- 19/ F.R.de Chateaubriand, *Atala - René* /přel.O.Reindl/, Praha, Odeon 1973, s.130.
- 20/ A.de Musset, *Zpověď dítěte svého věku*, in: *Dílo*, Praha, SNKLU /KK/ 1966, s.166-167.
- 21/ Cit.podle G.N.Pospělov, c.d.
- 22/ Ch.Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard /Bibl.de la Pléiade/ 1961, s.879.
- 23/ Tamtéž, s.1062.

- 24/ Srov.J.Zeyer, Tři legendy o krucifixu, Dům U tonoucí hvězdy /Spisy J.Z., XXIV/, Praha, Unie 1906, s.118; k tomuto vydání odkazujeme i dále v textu.
- 25/ P.Bourget, Essais de Psychologie contemporaine, s. 139.
- 26/ Jak připomíná J.Janáčková v knize Stoletou alejí, tonoucí hvězda je i symbolem širšího významu; tonoucí hvězdou jsou nejen lidé ztroskotaných existencí a lásek, tonoucí hvězdou je i Země, a také národy, zastoupené obyvateli a návštěvníky domu; dům U tonoucí hvězdy je v celkové symbolické rovině příběhu celý svět /srov. s.162-163/.
- 27/ V domě U tonoucí hvězdy jsou však výrazné negace zmírňovány principem milosrdenství /viz postava paní Celestýny/.
- 28/ J.Zeyer, Jan Maria Plojhar, Tři legendy o krucifixu, Praha, ČS 1976, s.28. K tomuto vydání odkazujeme i dále v textu.
- 29/ Karolinská epopeja, I. /2.vydání/; Spisy J.Z., Praha, Unie 1905, s.15.
- 30/ Tamtéž, s.24.
- 31/ Srov.J.Zeyer, Básně /lyrika a drobná epika/, in: Soubor z díla J.Zeyera, I, Praha, Česká grafická unie a.s. 1941, s.73.
- 32/ Srov. tamtéž, předmluva J.Š.Kvapila, s.XII.