

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTICKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MOE BINAROVÁ

**EXOTISMUS VE FRANCOUZSKÉ  
A ČESKÉ LITERATUŘE OD 18. DO 20. STOLETÍ**

Praha 2006

Vedoucí práce: PhDr. Markéta Kořená, Ph. D.

Studijní program: Filologie

Studijní obor: Čeština pro cizince

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně  
s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 18. 5. 2006

*Alena Hlaváčková*



## OBSAH

Úvod .....	5
<b>I. Geneze mýtu o ráji .....</b>	<b>9</b>
1. Obraz ráje v bibli a jeho proměny .....	9
2. Objevování nových světadílů, moří a ostrovů. Setkání Evropanů a Polynésanů, tzv. contact fatal .....	13
3. Geneze mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi .....	16
<b>II. Exotický ráj a urozený divoch ve francouzské filozofii a literatuře 18. století .....</b>	<b>24</b>
1. Ustavení tahitského mýtu ve filozofii .....	24
2. Vstup exotického ráje a urozeného divocha do literatury .....	33
<b>III. Hledání exotického ráje a urozeného divocha ve francouzské a české literatuře první poloviny 19. století .....</b>	<b>37</b>
1. Preromantismus a módní vlna exotiky .....	38
2. Evropské literární poutě za exotickým koloritem v období romantismu ve Francii a v Čechách .....	48
3. Orient jako literární fata morgána .....	54
<b>IV. Druhá polovina 19. století v české literatuře: hledání slovanského ráje a příběhy z cizích světů .....</b>	<b>59</b>
1. Fejetony Jana Nerudy a Vítězslava Háška .....	61
2. Básníci a prozaici kolem časopisu <i>Lumír</i> a příběhy z cizích světů.....	66

<b>V. Proměna exotismu v druhé polovině 19. století v básnickou vzpouru a tzv. poésie du départ</b> .....	77
1. Charles Baudelaire a význam exotiky pro moderní lyriku .....	77
2. La poésie du départ .....	85
– J. W. Goethe: Mignonina píseň .....	86
– Charles Baudelaire: Vyzvání na cestu .....	89
– Stéphane Mallarmé: Mořský vánek .....	94
– Arthur Rimbaud: Odjezd .....	101
3. Exotické motivy v díle Otokara Březiny .....	117
<b>VI. Tahiti v české próze ve dvacátých letech 20. století</b> .....	126
1. Tahitské cestopisné deníky a romány Jana Havlasy .....	128
2. Pokleslý mýtus Tahiti v prózách A. V. Nováka .....	139
<b>VII. Exotismus v období poetismu</b> .....	148
1. Exotika v básních Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana a Jindřicha Štyrského .....	150
2. Konstantin Biebl a konkretizace exotiky .....	167
<b>Závěr</b> .....	176
<b>Bibliografie</b> .....	186

## Úvod

Ve světové literatuře se odpradáвна objevují prvky z cizího, dalekého, někdy i neznámého prostředí, ať už se jedná o pojmenování rostlin, ovoce, zvířat a věcí, názvy míst, popis lidí, jejich vzhledu a obyčejů, nebo o přímé zobrazení vzdálených a neznámých zemí, jejich obyvatel a jejich života. Přítomnost cizokrajných prvků v nesčíslné řadě literárních děl nabývá někdy výrazné převahy, stávají se jejich tématy, motivy atd., a to v poezii, próze či dramatu. Tato díla patří často ke klenotům světové literatury, stejně jako jiná téhož druhu nacházíme v zábavné a populární četbě. Přes jejich rozdílnost a literární úroveň je spojuje právě záliba v cizokrajnosti, tzv. exotismus. Slovo exotický je řeckého původu, prefix *exo* znamená ven, mimo, vně, z čehož vyplývá, že základním rysem veškeré exotické literatury je cizorodost, odlišnost.

Exotismus v literatuře je neoddělitelně spjat s dějinami lidstva, vývojem společenských mravů, dějinami myšlení, filozofie, a dokonce i náboženství. Váže se k němu také technický pokrok, který se stal předpokladem objevitelských cest a poznání světa. V souladu s těmito evolučními změnami nabývá exotismus v literárních dílech různých a mnohotvárných podob.

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala sledování základních proměn exotismu v české a francouzské literatuře od 18. století do 20. století. Při této práci jsem mohla uplatnit své znalosti francouzské literatury, které jsem nabyla díky svému původu a předchozímu studiu. V rodinném prostředí jsem se přitom od dětství seznamovala s tahitskými reáliemi, které patří od konce 18. století ke zdrojům exotismu, a ostrov Tahiti stál přímo u zrodu tzv. mýtu o ztraceném ráji a urozeném divochu.

Četba a studium bohaté francouzské literatury věnované Tahiti a exotismu byly pro mne podnětem k pokusu vystopovat a najít v české literatuře díla podobného zaměření. Na počátku tohoto hledání jsem se snažila nalézt knihy a texty českého původu, které se vztahují přímo k Tahiti. Postupně se můj zájem rozšířil na to, jakých podob nabýval exotismus ve vývoji české literatury a jakou mají tyto podoby souvislost s literaturou francouzskou. Při tomto vymezení si uvědomuji, že ponechávám stranou bohatou světovou literaturu, zejména anglosaskou, vztahující se k Tahiti a exotismu.

O této bohatosti dostatečně vypovídá *Bibliografie Tahiti a Francouzské Polynésie*, kterou sestavili Patrick O'Reilly a Edouard Reitman. Tato obsáhlá bibliografie, uzavřená v roce 1967, shromažďuje světovou literaturu věnovanou Tahiti a jeho pěti souostrovím, ať už se jedná o literaturu cestopisnou, přírodopisnou, etnologickou, archeologickou nebo dějepisnou a lingvistickou aj. Tento svazek má téměř 1000 stran a samotný oddíl beletrie, románů a povídek přes 80 stran. O pečlivosti této bibliografie svědčí, že zde najdeme jediný román a téměř všechny povídkové soubory českého prozaika A. V. Nováka, inspirované jeho pobytem na Tahiti v roce 1920; figuruje zde také první Havlasova kniha *Šílené lásky* a jméno M. R. Štefánika.

Časové vymezení mé diplomové práce se může zdát velmi široké. Ovšem původ tahitského mýtu a s ním spojený exotismus v literatuře sahá až do 18. století, kdy byl objeven ostrov Tahiti. Seznámení s tahitskou kulturou se stalo podnětem k obrovské literární produkci. Od ní se po celou dobu 19. století do první poloviny 20. století rozvíjela jak ve Francii, tak i v Čechách bohatá literatura, v níž se exotismus projevoval v různých podobách.

Sledování vývoje exotismu a mýtu o ráji od jejich geneze ve francouzské a české literatuře jsem rozdělila do sedmi kapitol.

V první kapitole sleduji, jak se postupně v dějinách začal spojovat obraz ráje s exotismem a jak tento vývoj vyvrcholil v 18. století

objevením tichomořských ostrovů a ustanovením mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi.

Jak uvidíme v druhé kapitole, tento mýtus téměř současně převzala francouzská osvícenská filozofie, především Denis Diderot. Zaměřil se na pozorování společenských mravů a hodnot polonahých, pohanských a přívětivých Tahit'anů, o kterých nakonec usoudil, že jsou mnohem ušlechtilejší a lepší než civilizovaní Evropané. Filozofický rozměr prohloubil a pozvedl význam mýtu, který se tak zvětšil. Od toho je jenom malý krůček, aby už na konci 18. století se v této nové a zidealizované podobě začal mýtus exotického ráje a urozeného divocha objevovat v beletrii.

Ostatních pět kapitol se tedy zabývá hledáním zcela konkrétních projevů a vývojových tendencí exotismu v tzv. krásné literatuře.

Zámořské výpravy přeměnily dosavadní pojetí světa, exotika nově objevených ostrovů se na konci 18. století stala žhavou a módní aktualitou a atraktivním námětem, který spisovatelé a básníci neváhali využít. V třetí kapitole jsem se zaměřila na první způsoby využití exotismu ve francouzské a české literatuře po dobu první poloviny 19. století a podíváme se, jak se exotismus stal v období romantismu, s nímž se dokonale snoubil, literárním trendem.

Zásadní zájem o daleké, cizí a neznámé světy se však v české literatuře začne výrazně projevovat teprve v druhé polovině 19. století, zejména v 70. letech, jak se pokouší ukázat čtvrtá kapitola. Motivací tohoto zájmu nebylo přímo dobývání nových estetických možností, nýbrž hledání a vytváření národní identity, která byla právě v tomto období jádrem veškerého kulturního dění. Exotismus takto nabízel jednu z možností, jak se přiblížit cizímu světu, a přitom najít vysněný „slovanský ráj“.

V tomtéž období prochází exotismus ve francouzské literatuře, zejména v poezii, novými radikálními změnami, které ovlivní i české básníky. Předmětem páté kapitoly je tedy proměna a význam exotismu

pro francouzskou a českou moderní lyriku druhé poloviny 19. století. Exotismus se stává součástí básnické vzpoury, která vyústí v tzv. poésie du départ.

Poslední dvě kapitoly jsou věnované exotismu v české literatuře na počátku 20. století.

V poměrně rozsáhlé míře vstupuje exotismus do české prózy ve 20. letech. Exotické země jako Japonsko, Čína, Sumatra, Indie se stávají módními náměty cestopisů, románů a povídek, a to především u dvou cestovatelů, Jana Havlasy a A. V. Nováka. Oba spisovatelé tyto země navštívili, a tamní exotické prostředí a život je natolik zaujaly a ovlivnily, že o nich napsali celou řadu knih. Z jejich rozsáhlého díla jsem si pro šestou kapitolu vybrala cestopisy, romány a povídky, které věnovali Tahiti.

Ve 20. letech se exotismus zabydlel v české poezii, a to zejména s nástupem poetismu. Nepochybně to souviselo s tím, jak mladá generace soustředěná v Devětsilu navazovala na francouzské básníky, počínaje Baudelairem a konče Apollinaiem, a vůbec na francouzskou avantgardu. Projevům exotismu a jeho různým podobám u Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana či Jindřicha Štyrského a Konstantina Biebla věnuji poslední kapitolu své práce.



## I. Geneze mýtu o ráji

### 1. Obraz ráje v bibli a jeho proměny

*Kdyby nebylo Ráje, nebylo by básníků.*

Jakub Deml

„A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a vysadil tam člověka, kterého vytvořil. Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromovi, žádoucímu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého. Z Edenu vychází řeka, aby napájela zahradu. Odtud dál se rozděluje ve čtyři hlavní toky. Jméno první je Píšon, ten obtéká celou zemi Chavílu, v níž je zlato, a zlato té země je skvělé, je tam také vonná pryskyřice a kámen karneol. Jméno druhé řeky je Gichón, ta obtéká celou zemi Kúš. Jméno třetí řeky je Chidekel, ta teče východně od Asýrie. Čtvrtá řeka je Eufrat. Hospodin Bůh postavil člověka do zahrady v Edenu, aby ji obdělával a střežil.“ (Geneze 2, 8–17)

Toto vyprávění o vzniku bájně zahrady na pláni v Edenu, stvořené božím zásahem, nebylo během tří tisíciletí zpochybněno ani Židy, ani křesťany, tvrdí Jean Delumeau ve své knize *Dějiny ráje – Zahrada rozkoše*. Biblický ráj či Eden byl zpočátku a po dlouhou dobu vlastně rájem pozemským, jak napovídá přesné určení jeho geografické polohy v kraji Mezopotámie ve střední Asii. Existence ráje byla potvrzena, upřesněna a obohacena mnohými dalšími biblickými texty, například v proroctvích, apokalypsách nebo mysteriích. Jako příklad ze Starého zákona můžeme uvést Ezechiellovo proroctví Židům o novém Jeruzalému a jeho vidění budoucího chrámu, jehož popis připomíná zavodněné a bujné zahrady Edenu, v nichž se nacházel tzv. Strom života: „Při

potoku na obou březích vzejde rozličné stromoví, jemuž nebude vadnout listí, jež nepřestane plodit, ale každý měsíc přinese rané plody, neboť vody, které je zavlažují, vytékají ze svatyně. Jeho ovoce bude sloužit za pokrm a jeho listí jako lék.“ (Ezechiel 47, 12)

Postupně se začaly aktualizovat základní stavební prvky biblického ráje, které určily ráj jako zahradu, kolem níž stály vysoké zdi a do které se vstupovalo branami: „A hle, zvenčí kolem dokola domu Božího byla hradba. – Šířka hradby byla jeden prut a výška také jeden prut. Pak vstoupil do brány, která směřovala na východ...“ (Ezechiel 40, 5–6) Staré perské slovo „apiri daeza“ znamená sad obklopený zdí, stará hebrejšтина ho přijala ve formě „pardes“, řecký překlad Starého zákona ho uvádí jako „paradeisos“ a v latině zase máme „paradisus“. České slovo *ráj* podle *Slovníku křesťanské kultury* (2002) pochází „snad od avetského *ray-s* s významem bohatství, štěstí“.

Pro křesťanství byla existence biblického ráje nezpochybnitelnou historickou skutečností, kterou návazně přejal Nový zákon a dále ostatní svaté texty, z nichž můžeme citovat například text z osmého století učitele církve svatého Jana Damašského: „Když Bůh modeloval člověka jako stvoření viditelné a neviditelné, jako svůj obraz a dobu, jako krále a vládce země a toho, co země obsahuje, vytvořil mu nejprve království, v němž by žil šťastně a blaženě. Byl to božský ráj vysázený boží rukou v Eden, kde byla veškerá slast a radost [Eden znamená rozkoš. Poznámka aut.]. Nacházel se na východě v nejnávšše položené oblasti Země. Ovzduší tam bylo maximálně příjemné, zcela lehké a průzračně čisté. Ráj, osázený neustále kvetoucí vegetací, vydávající vůni, a zalitý světlem, překonával svou krásou veškerou představu, kterou lze uchopit našimi smysly. Jako krajina skutečně božská byla to část země hodná obrazu Boha, kde pobývala jediná bytost nadaná rozumem, a to člověk zformovaný božíma rukama.“ (Jean Delumeau, *Dějiny ráje*, s. 35)

Podrobnými geografickými údaji se koncepce ráje stává čím dál tím konkrétnější a při jejím popisu se opakují stejné motivy. Jde především

o požeňnanou, věčně jarní krajinu, kde je vše sladké, chutné a voňavé, kde hojně teče voda, kde muž a žena žijí v harmonii s laskavou přírodou, žijí v radosti a podle slov Izajáše v prozpěvování. Tento rajský prostor je téměř nedosažitelný, nachází se na neznámém místě země.

Byly to nejprve popisy ráje v bibli a ve svatých textech, které podnítily obrovskou literární produkci a zároveň touhu ono kouzelné místo na zemi najít.

Lidé umísťovali Eden na mapách do vzdálených koutů zeměkoule (například ve středověku do Orientu, nejčastěji do Mezopotámie) a cestovatelé se ho vydávali hledat nebo se mu alespoň přiblížit. Brzy však nabyli přesvědčení, že ráj, ač se nachází na této zemi, je nedosažitelný a nepřístupný kvůli prvotnímu hříchu. K tomu se připojila nová představa, která se stala motivací k objevným výpravám. Podle ní byl pozemský ráj sice nepřístupný, ale v jeho blízkém či vzdáleném okolí se měly nacházet šťastné a okouzující krajiny, kam se mohli odvážlivci dostat a vrátit se s velkým bohatstvím.

Oblíbenými místy se stávaly pro cestovatelé a pro fantazii literátů především ostrovy, a to už od antiky. Básník Hesiodos, Vergilius nebo Ovidius umísťují zlatý věk na tzv. „šťastné ostrovy“, jejichž popisy jsou velmi podobné Edenu z Geneze. Mnohem pozdější Dantův Ráj v *Božské komedii* se nachází také na ostrově. Ostrov totiž představuje uzavřené místo, odloučené od zbytku světa, těžko přístupné, výjimečný svět, kde vše existuje samo pro sebe. Zrodila se tendence spojovat ostrov s tajemným. Odlehlost ostrova ho zkrášluje a jeho osamocení v prostoru ho ochraňuje. Proto také později Thomas More umísťuje svou *Utopii* právě na ostrově, což bude inspirovat mnohé další autory.

V tomto směru byl zásadní objev Cejlonu ve 14. století. První cestovatelé ze Západu ho líčili jako rajskou zemi. Například Jourdain de Séverac ve svém díle *Mirabelia* (1323) popisuje, že tam našel ptáky všech druhů barev. Tím se motiv ptáků dostává do mýtu o ráji a stane se jeho nedílnou součástí i v literatuře 18. a 19. století.

K mýtu o ráji se postupně přistupuje mnohem realističtěji, téměř vědecky, v rámci dobových možností se pátrá po jeho autenticitě, staré texty se zmínkami o ráji jsou znovu podrobněji prozkoumány, kartografie světa je výpravami neustále doplňována a upřesňována. Nová bádání v 16. a 17. století oslabují víru, že se ráj nachází na zemi. Začátek novověku je charakterizován pocitem nemožnosti navrátit zlatý věk. Tento náraz na skutečnost promění přesvědčení o existenci ráje na zemi v nostalgii po něm, v sen. Renesanční lítost nad tím, že zlatý věk se asi už nenavrátí, a nespokojenost s dobou vedou k obrovské umělecké produkci. Básníci si ráj tedy vytvářejí sami, uzavírají ho do básnických vizí. Eden se stává pro ně útočištěm, úkrytem. Stále častěji nabývá ráj symbolického významu. Téma ráje bylo v tomto období zpracováno nejméně ve 150 literárních dílech, z nichž nejznámější je Miltonův *Ztracený ráj* (1667), který se ovšem dostal do Čech až na počátku 19. století (1811) v překladu Josefa Jungmanna.

Onen ráj, jak ho popisuje bible, tedy pomalu mizí z povrchu zemského, aby postupně pronikal do světa básnického. Tak například najdeme v Písni písni obraz ráje spojený s vzýváním milenky-sestry a exotickými vůněmi: „Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen. Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými, s výtečným ovocem, henou i nardem, nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí, se vším kadidlovým stromovým, myrhou a aloe, se všemi balzámy nejlepšími.“ (Píseň písni 4, 12–14) Nezaznívají již v těchto biblických verších Baudelairovy básně *Vyzvání na cestu* či *Exotický parfum*, starší nejméně o dva tisíce let?

Ráj je ze země ještě silněji vytlačen objevením fosilií. Studie zkamenělin v 18. století přinášely důkazy, že planeta je mnohem starší, než si lidé doposud mysleli, a že lidské dějiny jsou delší, než jak uvádí bible. Ale jsou tu ještě pořád ony ostrovy, podobající se Edenu, a mnoho krásných míst na světě, které v té době nebyly ještě objeveny. Představa, že je ráj situován na zemi, byla zavržena a motivací objevitelských cest

byla spíše touha nalézt země, které by se jak podnebím, tak svým charakterem podobaly oněm bájným popisům biblického Edenu.

## **2. Objevování nových světadílů, moří a ostrovů. Setkání Evropanů a Polynésanů, tzv. contact fatal**

V období objevných námořních výprav 16. století byla jednou z nejdůležitějších destinací Indie. Výpravy byly organizovány Španěly a Portugalci, jejichž silné loďstvo poskytovalo možnost takové expedice uskutečňovat. Cíl cesty do Indie byl čistě obchodní. Evropany přitahovalo obchodování se zlatem, vzácným kořením, jemnými látkami, a vůbec s orientálními produkty. Najít snadnou a rychlou cestu do Indie bylo strategickým tahem, jak shromážďovat bohatství a moc.

Kryštof Kolumbus přišel s naprosto revoluční myšlenkou doplout do Indie opačným směrem než doposud, čili cestou na západ, která by podle jeho výpočtů byla mnohem kratší. Tato jeho mylná představa však vedla k objevu ostrovů Nového světa 12. října 1492. Přestože se hranic Nového světa Kolumbus dotkl celkem čtyřikrát, byl stále přesvědčený, že dorazil do Indie. Kolumbův omyl byl definitivně objasněn v roce 1507 mořeplavcem Amerigem Vespuccim, podle kterého byl nový kontinent pojmenován Amerika.

Od této chvíle bylo objevení rajských ostrovů pouze otázkou času. Když Vasco Nuñez de Balboa překročil roku 1513 se svými muži Panamskou šíjí, spatřil nečekaně 25. září z vrcholu jedné hory nekonečnou vodní hladinu – „Velký Oceán“. Když pak putoval po jeho břehu směrem na jih, nazval ho Jižní moře.

V roce 1520 Fernao de Magalhães vplul do Jižního moře průlivem mezi Jižní Amerikou a Ohňovou zemí – tento průliv je dnes známý jako Magelánský. Pokračoval pak až k Filipínám. Plul však příliš severně na to, aby narazil při své plavbě na polynéské ostrovy, kromě atolu Puka Puka v souostroví Tuamotu, obydlého jen ptáky a několika

kokosovníky. Výprava tohoto mořeplavce byla první, která obeplula celý svět a přinesla zprávu o tom, že země je kulatá a že Jižní moře je vlastně nekonečné. Když Magalhães vplouval do nového oceánu, vůbec netušil, že ho čeká neuvěřitelných 20 000 kilometrů plavby a 110 dnů bez jediné bouře, proto ho pojmenoval Tichý oceán.

První souostroví Polynésie v Tichém oceánu – Markézy – objevili Alvaro Mendaña a Pedro Fernandes de Quiros v roce 1595. Tento objev nezbudil podle svědectví těchto mořeplavců v nich žádné nadšení a také při svém setkání s ostrovy neváhali demonstrovat svou nadřazenost a přesilu střelbou z pušek a děl. K markézským domorodcům nebyli Španělé o nic laskavější než dříve k americkým Indiánům.

O století a půl později však z evropských přístavů lodě zvedají kotvy s úplně jiným postojem k „neznámému světu a jeho obyvatelům“.

Od 18. století se začaly organizovat velké zámořské výpravy. Nastalo totiž období osvícenství, které bylo dobou vědy, a ta chtěla objevovat, poznávat, zkoumat svět. Cílem cest nebylo jen exotické koření, zlato, látky, drahokamy... Lodě vyplouvaly za poznáním země, nových kontinentů, moří a oceánů, dosud neznámých ostrovů za účelem zpřesnit kartografii světa, za poznáním dosud neznámých kultur, jiné vegetace, jiných živočichů, nových souhvězdí. Tichý oceán či jinak Pacifik, ač byl pro Evropany poslední objevenou oblastí na zemi, se stal téměř první vědeckou laboratoří přírodovědců cestujících na lodích. Cestovatelé také svou otevřeností, svým pozorováním chování, zvyků, způsobu života, kultury a náboženství ostrovanů položili základy tomu, čemu dnes říkáme etnologie. Denis Diderot později přirovnal kapitána takovéto výpravy k osvícenému filozofovi, a Jules Verne dokonce píše v knize *Velcí mořeplavci 18. století*: „Bougainville a Cook vidí svého bratra v každém člověku.“ V dějinách mořeplaveb bylo totiž setkání právě těchto dvou evropských mořeplavců s domorodci na Tahiti nej přátelštější a nejmírumilovnější.

22. srpna 1766 opouští anglický přístav loď jménem *Dolphin*, řízená Samuelem Wallisem. Tento mořeplavec uží po noční bouři v mlze siluetu neznámého ostrova. A tak 19. června 1767 objevil na 17. rovnoběžce a 149. poledníku ostrov Tahiti. Prohlásí ostrov za majetek anglického krále Jindřicha III. a dá mu jméno *Otaheite or King George's Island*. Vidíme, že skutečné jméno ostrova, dnešní *Tahiti*, bylo poněkud zkomolené. Až do konce 19. století se tento název objevoval v různých mylných formách, které odpovídaly jednotlivým evropským výslovnostem: Otaheite či Otaheitee pro anglickou výslovnost, Otaiti pro francouzskou, Otahiti pro českou atd. Tahit'ané v té době neměli písmo, neznali latinskou abecedu, a tak transkripce názvu svého ostrova nemohli nijak opravit. „O“, kterého se později jméno zbavilo, je partikule, která slouží k identifikaci osoby či vlastního jména místního. Když se cizí návštěvníci ptali obyvatelů, jak se jmenuje jejich ostrov, odpověděli: „O Tahiti.“ Což znamená: „To je Tahiti.“

Wallis se vrací ze své plavby v roce 1768 a 24. května vychází v *Lloyd Evening Post* a v *British chronicle* zpráva o objevení Tahiti. Pro svou strohost a příliš oficiální styl nevzbudí článek skoro žádný zájem veřejnosti a událost zůstává nepovšimnuta. Zcela jiný ohlas však bude mít kniha *Cesta kolem světa* Louis-Antoina de Bougainville, která vyjde roku 1771.

Tento francouzský matematik a mořeplavec se stal velitelem první francouzské přírodovědecké výpravy, jejímiž členy byli astronom Véron a botanik Commerson. Jeho dvě lodě *la Boudeuse* (Vzdorná) a *l'Etoile* (Hvězda) obepluly téměř celý svět za tři roky, od roku 1766 do roku 1769. U ostrova Tahiti zakotví Bougainville 6. dubna 1768 a zůstane tam devět dnů. Jeho cílem je doplnit zásoby vody, čerstvých potravin a dřeva. Z tohoto krásného místa odveze Tahit'ana Autoru, který ho bude vést při plavbě polynéským souostrovím a kterého bude Bougainville později předvádět na francouzském dvoře. V dějinách mořeplaveb tento kapitán nezastává příliš významné místo. S objevem Tahiti ho totiž předstihl

o deset měsíců Wallis a Bougainville sám neměl tak dobré námořnické zkušenosti jako mořeplavec James Cook, který se stal v obecném povědomí nejvýznamnějším kapitánem století. Bougainville navíc neprozkoumal ani celý ostrov. Po svém návratu sklídl od svých nadřízených ostrou kritiku – bylo mu vyčítáno, že na Tahiti zakotvil přesto, že tam nenalezl bezpečné kotviště, a tím ohrozil loď a posádku. Bougainvillova cesta nepřinesla pro dějiny mořeplavby velké výsledky, jeho největší zásluhou je, že se mu podařilo obeplout celý svět. Jeho úspěch se však skrývá jinde.

James Cook pobýval na Tahiti celkem třikrát, nejprve v roce 1769, kdy měl podle pokynů Admirality sledovat 3. června přechod Venuše přes Slunce, dále pak v roce 1773 a naposledy roku 1777.

### **3. Geneze mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi**

Na sklonku 18. století se čtenářská představivost nechávala unášet vábivými popisy Tahiti v lodních denících mořeplavců Louis-Antoina de Bougainville a Jamese Cooka, které se v té době v Anglii, Francii nebo v Německu staly velmi populárními. Ti, kdo se s těmito deníky seznámili, vnímali v tahitské exotice především minulost svého vlastního starého světa, edenské dětství lidstva. Sexuální zvyklosti bohů antického Řecka, které v některých dobách byly považované za skandální, už byly dávno přijaté, světu již byl představen „divoch“, americký Indián, a otázka, je-li to člověk a má-li duši, byla již prodebatována. Objevením Tahiti objevuje Evropa svůj původ. Cestopisy Bougainville, Cooka a další cestopisné zprávy vytvořily mýtus o Tahiti jako o posledním ráji na zemi.

Roku 1771 vychází ve Francii *Cesta královské fregaty Vzborná a flauty Hvězda kolem světa v letech 1766, 1767, 1768 a 1769*. V Čechách vyšel kompletní překlad knižně teprve v roce 1927. Bougainville svůj cestopis sepsal na základě svého palubního deníku.



Kniha se okamžitě setkala s ohromným úspěchem jak mezi vzdělanci, tak i mezi obyčejnými čtenáři. Zájem vzbudily především první čtyři kapitoly druhé části díla, kapitoly o krátkém pobytu na Tahiti, ve kterých kapitán popisuje „nový ostrov, mravy a povahu jeho obyvatel“.

Vědě tato část nepřinesla mnoho nového, ale zato očarovala představivost čtenářů a nadchla literární svět. Bougainville přivezl z ostrova Tahiti sen, ze kterého pak čerpala představivost filozofů, básníků a spisovatelů. Tento sen byl navíc umocňován deníky dalších členů posádky. Podstatu mýtu o posledním ráji na zemi vytvořil Bougainville jednak obsahem, jednak sugestivním literárním stylem. Při svém popisu Tahiti si vybral jisté prvky, motivy, figury, které se obecně přiřazují k představě ráje. Jeho zpráva není vědecká v tom smyslu, že by podrobně popisovala růst tamních rostlin a život ještěrek pod tropickým nebem, ale je hlavně o kráse ostrova, přírody, o vlahém klimatu, o mírumilovném a štědrém přivítání ostrovanů, které po zkušenosti s jinými národy bylo příjemným překvapením, o „hezkých a téměř nahých ženách“, *vahine*, o statnosti nahých mužů „vysokého vzrůstu“ a o svobodné lásce. Evropané nemohli znát atmosféru a krásu Tahiti, a aby jim Bougainville Tahiti co nejvíce přiblížil, používá až pitoreskní lyrismus, zkrášluje realitu, a hlavně ji přirovná k něčemu, co evropský čtenář důvěrně zná. Používá biblické, řecké, latinské odkazy a přirovnání.

Představu o Tahiti jako o zemi, „kde dosud vládne otevřenost zlatého věku“, a jako o ráji vyvolává Bougainville už tím, že pojmenuje ostrov *Nová Kytera* a přemístí všechny hodnoty, vlastnosti, vážící se k tomuto řeckému ostrovu, na ostrov v Oceánii. Píše: „Pobřeží, zdvihající se do amfiteátru, nám skýtalo radostný pohled. – Pirogy byly plny žen, které si co do krásy tváře nezdají s většinou Evropanek a co do krásy těla by mohly s výhodou se všemi soutěžit. Většinou byly tyto nymfy nahé. – Dívka shodila nedbale pareu, které ji halilo, a ukázala se

před očima všech tak, jak se Venuše zjevila frygickému pastýři. Měla i její nebeské tvary.“

Fyzická krása žen a jejich otevřená náruč je zdůrazněna hned od prvního setkání a stává se nejčastěji popisovanou tahitskou skutečností. Odtud pochází literární kult *vahine*, exotické ženy z Tahiti, vždy svolné k lásce, zabydlený ve francouzské literatuře a kultuře, ale objevující se rovněž v prózách českých autorů Jana Havlasy a A. V. Nováka.

„Zdvořilost hostitelů se zde však neomezuje na podání zákusků; nabízeli jim i dívky; místnost se v okamžiku naplnila zástupem zvědavých mužů a žen, kteří utvořili kruh kolem hosta a mladé oběti pohostinství; zemi zasypali listím a květy a hudebníci zpívali za zvuků flétny hymnus rozkoše. Bohyní pohostinství je tady Venuše, jejíž kult nepřipouští žádného tajemství, a každý požitek smyslů je tu pro lid svátkem.“

Sexuální akt je tedy veřejný, podporován společností, nezdá se být svázán morálními zásadami. Odtud v literatuře pochází spojení Tahiti nebo exotického ostrova s ženou a s volnou, dokonce hříšnou láskou.

Literaturu také poznamená popis mužů, v němž převládá antický pohled na lidské tělo: „Je běžné vidět muže vysoké šest stop i více. Nikdy jsem neviděl lidi lépe a souměrněji stavěné. Nikde by se nenašly lepší předlohy pro obraz Herkula nebo Marta.“ Nebo: „Tento panovník, jménem Tutaa, má krásnou tvář a vyniká postavou.“ Bougainville také zmiňuje „zdraví a krásu ostrovanů“, jejich „šťastné stáří“ a „jemnost jejich smyslů a jejich neobyčejně krásné zuby“. A dodává: „Krom toho zdobí tento milý lid největší čistota. Neustále se koupají a nejedí a nepijí, aniž se předtím a potom umyli. Jejich povaha nám připadá mírná a dobrotivá.“

Bougainvillův popis Tahitánů žijících v nejbližší blízkosti s přírodou přispívá k tzv. filozofickému mýtu o urozeném či vznešeném divochovi. Svým vyprávěním o tahitských „divoších“ totiž mořeplavec zvrátil všechny předsudky, které si Evropané o nich vytvořili. Nejsou

totiž ani nepřátelští, ani barbarští, ani násilní, ale přívětiví, štedří, mírumilovní a žijí v harmonické společnosti.

Bougainville zdůrazňuje pohostinnost a štědrost ostrovanů, podává obraz dokonalé společnosti: „Nemyslím, že by na ostrově kdy byla občanská válka, nebo vůbec nějaká zvláštní zášť, ač je rozdělen na malá území, z nichž každé má svého nezávislého pána. Je pravděpodobné, že Tahit'ané mají jeden k druhému důvěru, ve které se nijak nezviklají. Jejich domy jsou otevřeny ve dne jako v noci, ať jsou obyvatelé doma nebo ne. – Zdálo by se, že ve věcech pro život zcela nezbytných zde není soukromého vlastnictví, a že všecko patří všem.“

V podobném duchu botanik Bougainvillovy výpravy Philibert Commerson ve svém dopise *Postskriptum o ostrově Tahiti* (1769) píše pařížskému příteli: „Přisoudil jsem ostrovu jméno Utopie, které Thomas More dal své ideální republice na základě jeho řeckého původu (eus et topos, quasi felix locus). Nevěděl jsem ještě, že pán de Bougainville jej nazval Nová Kytera, a teprve mnohem později nás princ tohoto národa, kterého jsme vzali s sebou do Evropy, poučil, že ho obyvatelé nazývají Tahiti.“ (in Jean-Jo Scemla, *Le voyage en Polynésie*, s. 1108) Commerson píše dále o Tahiti, že je „jediným místem na světě, kde žijí lidé bez neřestí, předsudků, potřeb, beze svárů“. (tamtéž, s. 1108) Způsobem života domorodců a společenským systémem tedy navíc připomíná Tahiti Utopii, ostrov, který Thomas More popsal ve stejnojmenné knize *Utopie* (1516).

Charakteristickým rysem života na ostrově je také nepříliš velká potřeba práce pro přežití, jak dál uvádí Bougainville ve své *Cestě kolem světa*: „Zvyk žít v neustálých radovánkách dává Tahit'ánům sklon k lehkému žertu, který je plodem odpočinku a radostí. – Duševní námaze se vyhýbají ještě více než námaze tělesné. – Mají dosti jemné rysy; krásou těla, jehož tvary nebyly znetvořeny patnácti lety mučení, však skutečně vynikají.“ Přitom Bougainville chválí dovednost, obratnost a vynalézavost ostrovanů při vykonávání „těch několika málo

nezbytných prací, od nichž je hojnost země a lahodnost podnebí nedovedly osvobodit“.

Dalším rysem Bougainvillovy mytologizace Tahiti je přirovnání tahitské přírody k edenské zahradě: „Připadal jsem si přenesen do zahrad Edenu; procházeli jsme se po rovině porostlé trávnickem a krásnými ovocnými stromy, rozdělené říčkami, které zde udržují rozkošnou svěžest. Žije tu početný lid, těšící se z pokladů, kterými ho příroda štědře zahrnuje. Viděli jsme skupiny mužů a žen sedící ve stínu sadů; všichni nás přátelsky zdravili a ti, které jsme potkávali na cestách, ustupovali stranou, abychom mohli projít. Všude jsme viděli vládnout pohostinnost, poklid, příjemnou radost a všechny známky štěstí.“

Bougainville přitom vychvaluje „bohaté krajiny, zahrnuté nejhonosnějšími dary přírody“. A pokračuje: „Celá nížina, od mořského břehu až k horám, je osázena ovocnými stromy... Hlavními plody ostrova jsou kokos, banány, chlebovník, rostliny s moučnými hlízkami, dýně, povijnice jedlá a jiné hlízy a ovoce obvyklé v této zemi, hodně divoce rostoucí cukrové třtiny. – Každý si utrhne ovoce z prvního stromu, který se mu namane.“

Dále také zmiňuje příznivé klimatické podmínky, které dovolují člověku cítit se v přírodě příjemně a bezpečně. „Velká vedra jsme na ostrově nezakusili. – Nedocenitelnou výhodou tohoto ostrova je, že není zamořen tou odpornou záplavou hmyzu, která je metlou zemí ležících mezi obratníky; také jsme tam nespatriili žádné jedovaté zvíře.“

Bougainville nechtěně ve svém vyprávění velmi idealizuje způsob života na Tahiti. Tím, že přirovnává nově objevený ostrov ke třem mytickým místům, jako jsou Kytera, Eden a Elysejská pole, zakotví Tahiti v představivosti lidí na stejném místě jako ráj. Bougainville vsugeroval čtenářům, že je Tahiti posledním rájem na zemi. Zrodil se nový mýtus. Jeho geneze je také daná tím, že pohled na tahitskou skutečnost byl jednostranný – z této doby máme svědectví o způsobu života v Oceánii pouze od Evropanů, kteří nerozuměli tamějšímu jazyku

a mnohým zvykům, a proto často řadu fakt a dějů vykládali mylně a dělali ukvapené závěry. Výklady cestovatelů neodpovídaly vždy skutečnosti a čtenáři neměli možnost ověřit si jejich autenticitu. Navíc často nebyli spokojeni s dobou, ve které žili, a tak vkládali všechny své touhy a naděje do bájného ostrova.

Jak uvidíme, byli to nejprve filozofové, kteří se chopili tahitského mýtu, aby odsoudili nedostatky tehdejší evropské společnosti. Později naleznou básníci a spisovatelé v oněch vyprávěních nejen ideál krásy, ale i ideál duchovní, a navíc se nechají inspirovat řadou opakujících se a konstantních motivů z deníků mořeplavců, které sami různě použijí.

Ke genezi mýtu o Tahiti přispěl také ilustrovaný třísvazkový deník Jamese Cooka (rozvržen podle kapitánových tří plaveb), který vyšel v Londýně v roce 1773 pod názvem *Cesta kolem světa*. Toto dílo je věcnější, obsahuje mnohem podrobnější popisy, než jaké nalezneme u Bougainville, jeho sloh je však sušší, více strohý, líčí nevzrušeně pouze to, co vidí, a zdržuje se emocí a subjektivních komentářů. Cook ve své knize dokonce vyvrací omyly, kterých se Bougainville ve své zprávě dopustil. Byla to teprve Cookova výprava, která zahájila éru vědeckých expedic. Přivezla Evropě popis tisíců rostlin, stovek ryb, ptáků a druhů hmyzu atd.

Cookův deník však také přispěl k zidealizované představě ostrova Otaheite, jak Tahiti ve své knize Cook nazývá, přesto, že to kapitán neměl vůbec v úmyslu. Jistou míru idealizace najdeme například v popisech Tahit'anů a jejich oblečení. O jednom tahitském náčelníkovi říká: „Je mu asi tak třicet až třicet pět let, měří šest stop a tři palce a je to jeden z nejhezčích lidí, jací se na světě vidí.“ Při popisu oděvu královny neváhá použít superlativy: „Taneční úbor královny byl nejnádhernější ze všech, jaké jsem kdy viděl, neboť byl zdoben či vyroben z dlouhých třásní z pírek, jež visely od pasu dolů.“

Cook se často pozastavuje nad pohostinností Tahit'anů. Jeho vztah s nimi se vyvíjí hlavně přes výměny hřebíků, zrcátek, sekyrek, kovů

a látek za ovoce, prasata, selata či drůbež: „Za sedmnáct dní, kdy jsme byli na ostrově, jsme dostali toliko dvacet pět prasat a jednu slepici. Polovinu prasat jsme dostali od obou králů a myslím, že většinu z té druhé polovičky nám domorodci prodali s jejich svolením. Byli jsme však hojně zásobováni ovocem, které roste na ostrově. Vysílal jsem denně na břeh výpravu, která vyměňovala zboží, což znamená, že jsme měli dostatek pro okamžitou potřebu i dost, abychom si s sebou vzali na moře.“

Cookovy deníky ještě víc zpopularizovalo, když byl londýnský literát John Hawkesworth pověřen je přepsat, aby sugestivněji sváděly představivost čtenářů. Hawkesworth tedy sepsal ještě za pomoci zpráv jiných anglických mořeplavců (Wallise, Bankse aj.) knihu o Jižních mořích, která vyšla pod názvem *Zpráva o cestách podniknutých na příkaz Jeho Veličenstva za účelem prozkoumání jižní polokoule* (1774). Kniha se setkala s obrovským úspěchem a byla přeložena do francouzštiny, němčiny a italštiny.

Cookova *Cesta kolem světa* vyšla ve Francii již v roce 1774, rok po anglickém vydání. V Čechách byla vcelku přeložena teprve v letech 1910–1911. Překladatel Bořivoj Prusík v předmluvě k prvnímu svazku, tedy k *První cestě kolem světa*, uvádí, že motivací vydání Cookova třísvazkového díla na počátku 20. století byla především popularnost cestopisného žánru, protože „cestopisy byly hledanější četbou než spisy beletristické“. Cookova *Cesta kolem světa* se dočkala nového vydání až v roce 1978, a to pouze ve výboru, který pořídila a přeložila básnířka Jiřina Hauková.

K tomu, že se z Tahiti stal mýtus o posledním ráji, přispívá také skutečnost, že se jedná o ostrov. Již výše jsme zmínili onen „mýtus ostrova“, který vznikl od dob řecké civilizace. Ostrov Tahiti se stal místem mytickým a legendárním také proto, že byl v té době pro Evropu místem bez dějin a mimo čas, ostrovem tak odlehlým a nedosažitelným pro obyčejné lidi, že tam umísťovali své sny o prostém a bezstarostném

životě. Snění a představy o tzv. zlatém věku nejsou náhodné, často vypovídají o míře spokojnosti s vlastní dobou. Není tato touha příznakem odsouzení společnosti, v níž člověk žije? Už to, že se vůbec zrodil mýtus, který překročil čas a dějiny, mýtus o místě na druhém konci zeměkoule jako o posledním ráji, a navíc také to, že se tak rychle rozšířil a zpopularizoval, vypovídá o jeho hlubším, filozofickém rozměru. Dodejme jen, že mýtus o Tahiti a v širším smyslu o ostrově jako o ráji je jedním z posledních mýtů, který se zrodil na přelomu 18. a 19. století.

## II. Exotický ráj a urozený divoch ve francouzské filozofii a literatuře 18. století

### 1. Ustavení tahitského mýtu ve filozofii

Záznamy z cest na Tahiti podněcují předrevoluční Evropu k jisté sebereflexi, která vyústí v bohatou literaturu. Jsou to nejprve filozofové a esejisté, kteří se chopí tahitského podnětu, aby mohli lépe zkoumat svou vlastní společnost.

Lodě podaly zprávu, která otrásla dosavadním myšlením Starého světa, jeho dosavadním pohledem na sebe sama. Byla to zpráva o tom, že existují lidé žijící téměř nazi, bez vlastního majetku, náboženství, sexuálních zákazů, ale přitom lidé přívětiví a mírumilovní. Pro osvícené filozofy 18. století, kteří se již nezabývají metafyzikou, ale mravy, přináší poznání tahitských zvyků možnost srovnání a zrelativnění dosavadního pohledu na svět, na evropskou společnost, z něhož se rodí kritický postoj ke své době.

Hned rok po vydání úspěšného Bougainvillova deníku vychází v roce 1772 ve Francii Diderotův *Dodatek k Bougainvillově cestě aneb O nevýhodě svazovat morální ideje s fyzickými akty, které je neobsahují*. Diderotův cíl není „něco dodat, přidat“, jeho text není dodatkem cestopisným ani etnologickým, ale je fikcí a filozofickou prací, jejímž tématem není exotika, nýbrž morálka. Diderot promítá na tahitské pozadí svůj vlastní pohled na svět. Tahiti vystupuje jako symbol života v bezprostředním vztahu s přírodou, který se staví proti evropské civilizaci.

Diderotovo dílo je rozvrženo do pěti kapitol a je napsáno v přímé řeči, v dialozích, což je pro tohoto filozofa typické. Dialogy umožňují daleko větší volnost v proudu myšlení, umožňují kladení otázek,



konfrontování myšlenek, vnáší do něj dramatičnost. Debata probíhá mezi A a B, kteří si čtou a komentují Bougainvillovu *Cestu kolem světa*. Diderot předává také slovo moudrému tahitskému starci, pak katechetovi Bougainvillové posádky, který konverzuje s místním obyvatelem Oru. Tyto živé vstupy jsou zcela fiktivní. Najdeme zde také převzatou, i když přepracovanou citaci řeči, kterou pronesla skutečná Miss Polly Baker před soudem, když byla po páté obžalovaná za to, že opět čeká jako svobodná matka dítě.

Diderot ve svém *Dodatku* prohlubuje kritiku, kterou začal ve své *Encyklopedii*. Obecnou problematikou jeho spisu je vztah člověka, přírody a společnosti. Přírodní podoba Tahiti a apologie života v bezprostředním vztahu s přírodou je záminkou kritiky mravů starého světa, mravů náboženských a společenských, které jdou proti přírodě. Své myšlenky ilustruje Diderot na sexuálních vztazích, zvycích a chování Tahitánů. Pokusme se tedy najít, jak se v tomto nepřilíh rozsáhlém Diderotově díle promítá myšlení *siècle des lumières*, ale hlavně se pokusme sledovat, jak se v něm vytváří tzv. *mýtus urozeného divocha*.

V první kapitole *Dodatku* Posouzení Bougainvillové cesty Diderot přirovnává mořeplavce k filozofovi: „Bougainville vyplul dostatečně osvícen a vybaven vlastnostmi odpovídajícími jeho záměrům: filozofií, odvahou, pravdomluvností, bystrým pohledem schopným rychle uchopit podstatu věci a vyvarovat se dlouhých pozorování, obezřetností, trpělivostí, touhou vidět, poznat a poučovat, znalostí výpočtů, mechaniky, geometrie, astronomie a dostatečnými znalostmi přírodních věd.“

Svou kritiku Diderot vkládá do úst tahitského starce v druhé kapitole *Dodatku*, nazvané Starcovo loučení. Tuto postavu převzal Diderot z deníku Bougainvilla, který píše, že při návštěvě u tahitského náčelníka jeho otec nic neřekl a na protest proti přítomnosti cizinců na ostrově opustil chatrč. Diderota tento postoj inspiroval a nechal starce

promluvit. Ve svém dlouhém projevu proti Evropanům při jejich odjezdu z ostrova se Tahit'an pohoršuje nad jejich chováním. Začíná takto: „Plačte, nešťastní Otahit'ané, plačte, ale ne kvůli odjezdu, ale kvůli příchodu těchto chtivých a zlých mužů. Jednoho dne je lépe poznáte. – Jednoho dne jim budete sloužit a budete stejně zkažení, podlí a nešťastní jako oni.“

Postava *divocha* může překvapit svou výmluvností, moudrostí, a především jasnozřivostí. Následky příjezdu evropských mořeplavců vidí předvídavě a jasnozřivě pro svůj lid a celou tahitskou společnost jako tragické. Tahit'ané totiž přijali Evropany s otevřenou náručí, se vši svou přirozenou štědrostí, darovali jim jídlo, nocleh a také ženy. To, co ale na oplátku od mořeplavců dostali, vypovídá o zkaženosti evropského světa. Moudrý tahitský stařec je prototypem tzv. *urozeného divocha*. Mýtus o tomto *urozeném* či *vznešeném divochovi* se tak ustavuje v Diderotově díle definitivně.

Původ tohoto mýtu ovšem sahá až do počátku 16. století. V dopise Ameriga Vespuccioho *Mundus novus* z roku 1503 pisatel světu představil neznámého lidského tvora, jemuž se evropská civilizace nestačila divit. *Divoch*, latinsky *silvaticus*, označuje člověka žijícího volně v lesích. V onom dopise Laurentovi Medicejskému popisuje Vespucci své setkání s americkými Indiány při expedici v Jižní Americe na počátku 16. století.

„Nemají oblečení ani vlnu, ani len, ani bavlnu, protože je nepotřebují, neexistuje u nich žádná forma vlastnictví, veškerý majetek patří všem. Žijí bez krále či správce a každý je sám svým pánem. Mají tolik žen, kolik se jim zlíbí, a syn žije s matkou, bratr se sestrou, bratranec se sestřenicí a každý muž s jakoukoliv ženou. Mohou přerušit manželský svazek, kdykoliv se jim zachce, a v tomto ohledu nejsou poslušni žádnému zákonu. Nemají ani chrám, ani náboženství a nejsou zbožní. Co k tomu mohu dodat? Žijí v souladu s přírodou.“ (L'homme: nature et société, s. 143)

Byla to především na první pohled neomezená svoboda těchto amerických divochů, jak se jim běžně říkalo, která se zaryla do paměti Evropanů. Jeden z prvních, kdo čerpal inspiraci z Vespucciho dopisu, byl Thomas More při psaní své *Utopie* (1516).

O několik let později upozorňuje Montaigne ve dvou kapitolách svých *Esejů* (1580) na jistou nadřazenost oněch divochů z Ameriky. Ač měl špatné tlumočníky, podařilo se mu vyzpovídat v Rouenu tři brazilské Indiány, a když srovnal jejich zvyky s těmi francouzskými či evropskými, došel k závěru, že evropská společnost je zkažená, zkorumpovaná, vládne v ní nerovnost, krutost a netolerance. Montaigne se staví proti kolonizaci a upozorňuje na moudrost a vznešenost divochů. Postava divocha se stává populární, až módní, a objevuje se v řadě děl 16. a 17. století (např. Voltaire: *L'Ingénu*; La Bruyère: *Charaktery aneb mravy tohoto století*).

Tyto myšlenky jsou prohloubeny v díle barona de la Hontan, nazvaném *Rozhovor pana barona de la Hontan s divochem z Ameriky*. Baron se roku 1683 přestěhoval do Kanady, kde žil mezi Hurony a poznal zblízka jejich zvyky. Jeho kniha z roku 1704 je rozpravou s fiktivním Indiánem Adariem o náboženství, zákonech, šťastném životě, medicíně, lásce a manželství. V těchto dialozích se skrývá další apologie primitivního a divošského způsobu života, která slouží k odsouzení civilizace starého kontinentu.

Osvícenství 18. století dovede tento rodící se mýtus o urozeném divochovi k jeho vrcholu. Bougainvillova zpráva o idylické tahitské společnosti vychází v roce 1771, tedy šestnáct let po tom, co vyšla *Rozprava o nerovnosti mezi lidmi* (1755), kterou napsal Jean-Jacques Rousseau. Zpráva z Oceánie přinesla nečekané potvrzení Rousseauovy filozofické stati. Filozofové vidí v tahitské společnosti uskutečnění svých představ o ideální společnosti, jakousi anti-Evropu, a ne tahitskou realitu. Jednoduchost zvyků divocha se stává nejvyšší ctností. Osvícení filozofové považují tahitského divocha za šťastnějšího, než je

civilizovaný člověk, protože žije svobodně, ve společnosti, kde jsou si všichni rovni. V tom tkví jeho moudrost a vznešenost. Divoch se stává nadřazeným a urozeným. Filozofové si tuto postavu přisvojili, aby jim sloužila jako prostředek, nástroj kritiky evropské civilizace. Z úst divocha mluví nespokojení filozofové.

V Diderotově *Dodatku k Bougainvillově cestě* urozený divoch Oru chválí tahitský způsob života, který je založený na přirozené a nevinné sexuální svobodě. Svoboda je ve výběru partnera, kterého si muž či žena může po úplňku vyměnit přesto, že žijí v manželství, to vše za souhlasu rodičů a celé společnosti. Sexuální akt je dokonce někdy veřejný, neskrývaný. Jeho hlavní smysl je v dokonalé harmonii s přirozenými potřebami rozmnožování, nenese v sobě tíhu konvenčního „zákazu“, a proto nezná žádné formy neřesti. Evropané tohoto sexuálního pohostinství využili, ale vnesli do něj své zvyklosti a chování na ostrově dosud neznámé: touhu vlastnit jednu ženu, což ovšem s sebou přineslo vášeň, žárlivost, nenávist a násilí. Navíc někteří evropští muži nakazili tahitské ženy pohlavními chorobami, které dříve na ostrovech nebyly.

V poslední kapitole Diderotova díla *Pokračování rozhovoru mezi A a B* se A ptá B, proč se vlastně v Evropě stal přirozený akt lásky pramenem zla. Jde především o to, že do milostných vztahů vstoupila koncepce soukromého majetku, a zároveň o to, že francouzská katolická církev přiřazovala neřest a ctnost činům, které podle Diderota nelze posuzovat z hlediska morálky. Stát a církev podřizují spontánní instinktivní potřeby nepřirozeným, umělým ideologickým zásadám, které vyhovují a slouží jim, a ne přirozenosti muže a ženy. „Tyto zásady (boží zákon a zákon země) odporují všeobecnému zákonu bytosti, nic se ti skutečně nemůže zdát tak nesmyslným jako zásada zavrhnoucí náš vrozený sklon ke změně, zásada vnucující stálost, která v nás nemůže být, a porušující samotnou přirozenost a svobodu muže a ženy tím, že je navždy vzájemně spoutá.“

V třetí kapitole Rozprava katechety a Oru nabídne Tahit'an Oru své tři dcery a svou ženu katechetovi posádky. Ten však kvůli svému stavu a náboženství odmítne. Následuje dlouhá debata. Oru se cítí uražen a odsuzuje zvyky Evropanů. Nerozumí celibátu a nařkne katechetu, že jeho prvním úkolem je být mužem, a vyzve ho ke zpytování svědomí, jestli občas v hloubi duše nesmilní, a tím upozorňuje na pokrytectví, které tzv. morálka může zapříčinit. „Jen zpytuj svědomí a přestaň s tím chvástáním o ctnostech, kterými se neustále vychloubají tví přátelé, ale které si stejně neberou k srdci.“

Ve vztahu k tomu, že člověk je přirozeně náchylný ke změnám, kritizuje Diderot manželský svazek, který se hroutí pod tíhou podmínek daných morálkou, pod tíhou formalit občanských práv, pod povahou společnosti, která svými různými sociálními vrstvami diktuje konvenčnost sňatků. Milostný vztah je kontrolovaný církví, nemůže k němu dojít mimo svazek manželský, protože církve a stát to trestají sankcemi, uvězněním, vyhoštěním ze společnosti. Od rozlišení v sexuálních zvycích se pomalu dostáváme ke kritice tehdejšího společenského řádu, který by podle Diderota nutně potřeboval změnu. Chyba je snad také už v původu vzniku společnosti.

Věnujme se případu Miss Polly Baker z třetí kapitoly. Své první dítě měla s členem obecní rady, který ji zneužil a nechtěl si ji vzít, a tak zavínil, že se stala prostitutkou. Měla pak čtyři další nemanželské děti, za každé z nich musela zaplatit pokutu, a neměla-li peníze, musela vykonat veřejný trest. Neprovinila se ničím jiným, než tím, že přivedla na svět pět dětí. Diderot tímto kritizuje evropskou společnost i zevnitř. Podle občanského a náboženského řádu je Miss Polly Baker shledána vinnou. Z hlediska přírodních zákonů je však nevinna.

Oru na to reaguje takto: „A tak aby ses zalíbil knězi, budeš se muset dostat do sporu s radním. Abys vyhověl radnímu, nebudeš moci uspokojit velkého dělníka, [a aby sis udobřil velkého dělníka, to jest

Boha] budeš muset ustoupit přirozenosti. A víš, co z toho vzejde? Všemi třemi budeš opovrhovat, nebudeš ani mužem, ani občanem, ani věřícím.“

Jde tady o známé tři roviny zákonů. Člověk byl v tehdejší společnosti podřízen třem instancím, radním, kněžím a Bohu, a tedy jejich zákonům – občanským, církevním a přírodním či božským. Ale jak říká Diderot ústy Tahit'ana Oru, tyto tři instance si mohou protirečit. Diderot nevidí jinou možnost jak napravit společnost než změnit zákonodárství. V *Dodatku* implicitně navrhuje zříct se církevních zákonů kvůli jejich nepřirozenosti, která má na člověka a na společnost deformující vliv. Podle Diderota postačí zákony občanské, ale musí být podřízené *objektivním přírodním zákonům*.

V případě Polly Baker jde také o statut dítěte ve společnosti. Na Tahiti představuje dítě bohatství pro celou společnost, která ho živí. Nezávisí jen na matce či otci. Jde o jakési „kolektivní mateřství“, které vlastně povoluje sexuální volnost. Některé body tahitského společenského systému si však Diderot poněkud vymyslel. Každopádně v Evropě není dítě jako dítě. Záleží, za jakých podmínek se narodilo, zapojuje se do společnosti podle původu, postavení svých rodičů, není jednoznačně darem od Boha, jak by tomu mělo podle bible být. Vidíme tedy, že sexuální zvyklosti jsou nakonec úzce spjaté s politickou a ekonomickou situací, a možná i s geografickou polohou.

Vraťme se však k našemu starci, který vyčítal mořeplavcům, že si každý z nich chtěl „usoukromničit“ jednu ženu. Tento postoj přivlastňování a zmocňování je jedním z dalších ostře kritizovaných projevů evropské civilizace. „Jsme svobodní, a ty najednou do naší země vryješ značku našeho příštího otroctví... Oru, ty, který rozumíš řeči těchto mužů, řekni všem, tak jak jsi to řekl mně, co napsali na tento kovový štítek: Tato země patří nám. Tato země je tvoje! A proč? Protože jsi na ni vkročil svou nohou? Kdyby se Otahit'an vylodil na vaše pobřeží a vryl tam do jednoho z vašich kamenů nebo do kůry vašich stromů: Tato země je majetkem obyvatelů Otahiti, co by sis pomyslel?“

Slova tahitského starce nám nemohou nepřipomenout slova Rousseauova z jeho *Rozpravy o původu nerovnosti mezi lidmi*. Koncepce soukromého majetku charakterizuje civilizovaný svět a porušuje přirozený stav. Koloniální přivlastňování je tady odsouzeno jako forma vlastnictví, které bylo pro Tahitány neznámé. „Řídíme se pouze přirozeným instinktem... Zde vše patří všem, a ty nám tu kážeš o nějakém rozdílu mezi mým a tvým.“ Přivlastňování stojí u zrodu civilizace a jejích útrap: prisvojovací chtivost, vykořisťování druhého a nerovnost mezi lidmi. Diderot odsuzuje neoprávněný pocit nadřazenosti evropských kolonizátorů, jejich touhu po dominaci, a to, že si nepřisvojili pouze zemi, půdu, ale i lidi, ze kterých udělali své otroky.

Diderot v *Dodatku k Bougainvillově cestě* hlavně využívá tahitskou skutečnost, aby nejen zkritizoval, ale i odsoudil s větší silou některé evropské postoje, mravy (přivlastňování, vykořisťování, pocit nadřazenosti aj.) a koloniální výpravy. Přichází se vzkazem, že materiální nadřazenost neopravňuje jeden národ, aby si přivlastnil již obydlené země. Vyzdvihuje a zdůrazňuje přirozenost, na které by chtěl založit zákonodárství.

Už v samotném podtitulu *Dodatku* tkví hlavní Diderotův vzkaz, že je *nevýhodné svazovat morální ideje s fyzickými akty, které je neobsahují*. Sexuální téma je v *Dodatku* tak přítomné, že ho řadí zároveň k prostopášným, libertinským románům, které byly za Ludvíka XIV. tolik populární. Toto téma se neobjevuje u Diderota poprvé, nalezneme ho například v jeho románu *Nediskrétní poklady* (1748). Jeho děj je rovněž zasazen do exotické země, ale analogie s poměry na královském francouzském dvoře jsou pro čtenáře velmi zřetelné. Tento trend nalezneme už u Montaignea, Montesquieua nebo La Bruyèra. *Dodatek* nepatří k nejrozsáhlejším Diderotovým textům, ale do jisté míry obsahuje esenci jeho myšlení jak filozofického, tak beletristického, i jeho zájmu o přírodní vědy, a zároveň se v něm odráží duch doby. Ve Francii

se setkal s velkým úspěchem a je dodnes známý a čtený. Snoubí se v něm románová fikce, exotika a filozofie.

Lidé, kteří si v 18. století četli Bougainillovu knihu, jeho vábivý popis Tahiti, jež pojmenoval Nová Kytera, viděli tento ostrov z druhého konce světa jako konkretizaci, vtělení svého snu o původní nevinosti a přirozené smyslnosti. Tahiti pro ně reprezentovalo původ lidstva, zlatý věk, který v Evropě už dávno vystřídal věk práce a obchodu, věk morálních povinností a zákazů a manželských svazků. Ale byl to Diderot, který pozvedl Bougainillův dokument do dějin evropského myšlení, dal mu filozofický smysl, a tím ho zvěčnil. Navíc už Diderot věděl, že exotický ostrov má svou morálku, morálku založenou na striktních přírodních zákonitostech, a ona vyhlášená sexuální svoboda má také své formy zákazů a diskriminací.

Diderotův obraz Tahiti se sice také pohyboval mezi realitou a utopií, ale především z něho vyrůstal mýtus o Tahiti jako o posledním ráji na zemi, spojený s mýtem urozeného divocha. Tento mýtus nabýval během dalších staletí ve světové literatuře různých a bohatých variant a podob.

Cookovy expedice na Tahiti opravily omyly, kterých se nadšený Bougainville a později filozofové dopustili. Cook uvádí věci na pravou míru. Tahitáné nežili *à l'état de nature*, ale ve společnosti, která měla svá pevná pravidla, své zákony, svou nemilosrdnou hierarchii, svou formu soukromého majetku, své nemoci a útrapy. A hlavně, byla to právě tato tahitská společnost, která dala světu slovo *tabu*, vyjadřující přísné zákazy, omezení, nedotknutelnosti, které se musely dodržovat.

Obraz ráje na zemi, který z Tahiti Bougainville a Diderot vytvořili, měl však tak velkou mýtotvornou sílu, že postupně pronikal do povědomí filozofů, umělců i obyčejných lidí, až se stal nakonec samostatným literárním mýtem.



## 2. Vstup exotického ráje a urozeného divocha do literatury

*Tout poète lyrique opère fatalement un retour vers l'Eden perdu.*

Charles Baudelaire

Tahitský mýtus brzy získal symbolickou hodnotu, překročil pobřeží ostrova a rozšířil se na všechna místa, která jsou z evropského stanoviska exotická. Od tohoto okamžiku se všeobecně k exotice váže mýtus ráje, zlatého věku. Exotika se stává útočištěm zklamaných snů a iluzí evropské civilizace. Slovo „exotický“ je řeckého původu a v antice označovalo vše, co bylo Řecku cizí, později i Římu.

Ve francouzské literatuře se toto adjektivum poprvé objevilo v roce 1548 v Rabelaisově díle *Gargantua a Pantagruel*, ve čtvrté knize *Quart livre*. S historickým a zeměpisným vývojem považujeme z hlediska Evropy za exotické vše, co nepatří k západoevropské civilizaci a ke klimatu evropského kontinentu. Exotické je to, co je cizí, vzdálené, neznámé, vše, co pochází z cizích krajů, většinou z těch tropických. Mýtus od konce 18. století rychle přerostl rámec filozofie a postupně pronikal do všech sfér umění, svou povahou totiž dokázal napájet představivost básníků (Baudelaire), dramatiků (Hugo), malířů (Delacroix, Gauguin) či hudebních skladatelů (Berlioz).

Navštívit cizí kraje, poznat nové zvyky a tradice, a především nový, nevyužitý druh *krásy*, nové estetické hodnoty, čerpat inspiraci a motivy z této zkušenosti se stává mezi umělci módní záležitostí, a dokonce estetickým kritériem. Je potřeba zdůraznit, že mýtus exotického ráje se neobjevuje v literatuře teprve od konce 18. století, na rozdíl od mýtu urozeného divocha, který se v tomto období zrodil. Ve všech obdobích neznámé a daleké země přitahovaly obyčejné a prosté lidi i umělce. Exotismus, či jak uvádí *Akademický slovník cizích slov* záliba v cizokrajnosti, je od pradávna zakořeněn v povědomí člověka.

Básník je ve své podstatě umělcem neznajícím hranice. Nebo jak to říká Mácha: „Jest pěvcův osud světem putovati, / kamkoliv dojde, vlast nalézá svou...“ Je dobrodruhem, který překračuje meze dostupného a přístupného, hledá, zkoumá, touží vše znovu stvořit. Oceán pro svou nekonečnost, věčnost a tajemství svých hlubin nabízí lidské imaginaci, a především umělcům tisíce a tisíce vizí a obrazů. Ostrov symbolizuje útočiště, ráj, klid, uzavřený prostor snů. I když ne ve všech případech. V anglické literatuře se postupně vytvořil vztah ostrova především s dobrodružstvím, například v románu *Robinson Crusoe* Daniela Defoea či ve *Vzpouře na lodi Bounty* Jamese Normana Halla.

Exotika představuje originální materiál k literárnímu zpracování. Deníky zámořských výprav do exotických dálek v době osvícenství prošly již ke konci 18. století rukama mnoha básníků. Nabídky jim představu, jak vypadá poslední ráj na zemi, a nepochybně po ně znamenaly inspiraci. Ráj básníků je především rájem ztraceným – tam promítají všechny své zklamané sny, všechny radosti, které jim jsou nedostupné, štěstí, kterého se jejich srdce nechce vzdát.

Obraz exotického ráje představuje jakýsi protiklad k realitě, která je neuspokojivá, skličující. Ráj je pro lidstvo místem navždy ztraceným. Kvůli poklesku Adama a Evy se člověk stal smrtelníkem, bytostí nesoucí vinu za prvotní hřích. Z tohoto prožitku přebývá v člověku jakýsi „instinkt ráje“, pocit, že jinde, kdysi či později se mu „poštěstí“ zakusit všeobecného blaha a spokojenosti, a tímto pocitem jsou možná nejvíce pronásledováni umělci.

Jedním z prvních plnohodnotných literárních děl, do něhož se promítá exotická tematika, je ve své době slavný francouzský román z konce 18. století *Pavel a Virginie* (1788). Tato kniha ovlivnila nemálo francouzských spisovatelů, například Reného de Chateaubriand. Zaslouží si pozornost, protože je prvním literárním dílem, v němž se přímo reflektují a mísí všechny předchozí jevy: exotika, filozofie a literární fikce. S *Pavlem a Virginíí* se mýtus urozeného divocha zabydlí v krásné

literatuře. Je nutné podotknout, že to nebyly tichomořské ostrovy, které daly podnět tomuto dílu, ale ostrovy Indického oceánu, k nimž se přeneseně váže podobný mýtus o ráji a urozeném divochovi.

Tento román napsal přítel Rousseaua, politik, misionář, cestovatel, revolucionář a profesor Bernardin de Saint-Pierre. Na vlastní kůži poznal ostrovní život (pobýval na Martiniku, Madagaskaru a Ile de France, dnešním ostrově Mauricius). Uznával a sám rozvíjel Rousseauovy myšlenky, jeho chválu přirozeného a primitivního života a odsuzování zkaženého civilizovaného světa.

Román *Pavel a Virginie* má současně podobu morální povídky, ale také pastorále či idyly a jeho hlavními tématy jsou láska, příroda a smrt. Paul a Virginie vyrůstají v rajském prostředí ostrova Mauricius, od raného dětství si jsou souzeni, váže je čistý, nevinný, něžný, téměř sourozenecký milostný cit. Obě děti nejsou svázány morálními či společenskými konvencemi, žijí jednoduchý život v nejintimnější a harmonické blízkosti přírody, která představuje lůno jejich lásky. Obraz této rajské přírody je velmi zidealizovaný a stylizovaný. Příběh *Pavla a Virginie* působí jako snění o lásce a kráse, o dokonalé harmonii mezi člověkem a přírodou, o světě, který není poznamenán hříchem, o štěstí daleko od měst a zkorumpované civilizace. Idyla se mění v tragédii, když je Virginie poslána do Paříže, aby se jí dostalo společenského vychování, a její loď ztroskotá. Bernardin de Saint-Pierre tomuto zvratu nedal tragické, ale křesťanské vyznění. Ačkoliv Pavel a Virginie vyrůstali v edenském prostředí, smrt pro ně představuje spásu. Oba milenci se setkají v jiném ráji, v ráji biblickém, v němž najdou věčnou lásku a mládí.

Popisy tropické krajiny ostrova Indického oceánu jsou v románu *Pavel a Virginie* věrné a zároveň básnické, a proto také svůdné. Exotická příroda neslouží pouze jako atraktivní kulisa, sama vytváří morální a milostnou idylu nevinnosti, čistoty milostného citu a vzývá oba

milence ke štěstí. Kniha *Pavel a Virginie* vstupuje do dějin literatury jako první moderní exotický román.

Od této prózy se začínají v krásné literatuře ustavovat určité exotické oblasti a místa, exotické výjevy a motivy, postavy divochů atd., které se od počátku 19. století stanou trvalými složkami uměleckých a literárních děl.

### III. Hledání exotického ráje a urozeného divocha ve francouzské a české literatuře první poloviny 19. století

Od počátku 19. století se u francouzských spisovatelů rodí romantické a sentimentální pouto se vším, co je cizí či exotické. V Čechách se něco podobného objeví až v druhé polovině století. Ono *cizí* představuje opak každodenní reality, která se jeví jako nesnesitelně všední, dokonce někdy až jako vězení. Tento pocit, mající často až podobu fyzické nevolnosti, naplňuje spisovatele a básníky touhou se z této reality časově i prostorově vymknout a vymanit. Účinným „lékem“ se proto zdá být putování do zemí a krajů v té době považovaných za exotické. Tyto poutě se básníci pokoušejí uskutečnit dvěma způsoby: imaginativně a literárním zpracováním na základě dostupné četby, či dokonce skutečným vycestováním do cizích krajů.

Na počátku 19. století se ve Francii a později také v Čechách zvedne vlna cestování, která se stane módou a přetrvá během celého století. Tyto *literární poutě* ženou spisovatele na místa, která lze obecně zařadit do třech oblastí.

Země evropského kontinentu, jako Itálie, Španělsko, Korsika, přitahují básníky svým koloritem, pitoreskností a folklorem. Orient vábí svou smyslnou láskou, zvláštním typem exotiky. A také je to tajemný svět za oceánem, ať je to americký kontinent nebo daleké ostrovy. Tyto krajiny za hranicemi vlastních zemí představují pro literaturu množství bohatých a dosud nevyužitých motivů.

Pro objevení cizích světů se přitom stává důležité překládání literatury jiných národů. Českým a francouzským spisovatelům se dostávají do rukou díla německých, anglických a italských autorů (Goethe, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff; Milton, Byron; Manzoni). Realie a dění těchto děl jsou pro ně nejen lákavá a přitažlivá, ale vlastně

exotická. Není předmětem naší práce každé dílo rozebrat, zaměříme se na konfrontaci českého zpracování exotické tematiky s francouzskou tradicí.

## 1. Preromantismus a módní vlna exotiky

Vlnu literárního exotismu zvedla *Atala* aneb *Láska dvou divochů na poušti*, dílo, které napsal René de Chateaubriand (1768–1848) a které zaujímá v exotické literatuře průkopnické místo. Samostatně vyšla *Atala* v roce 1801 a potom o rok později jako část rozsáhlejšího díla *Duch křesťanstva*. Původně byla *Atala* epizodou prozaické epopoje *Natchezové*, která vyšla až v roce 1826. Na české scéně se její překlad od Josefa Jungmanna (1773–1847) objevil neuvěřitelně rychle, již v roce 1805. Chateaubriandovo dílo sehrálo zásadní roli v dějinách francouzské a české prózy, ale v obou zemích z různých důvodů.

Chateaubriand okouznil francouzské čtenáře milostným příběhem Indiánů Ataly a Šaktase, zasazeným do *exotické* americké přírody. Tento příběh vypráví starý a osleplý Šaktas Renému, osamělému mladému Francouzi, který se jím nechal adoptovat, aby se stal Indiánem, a našel tak smysl svého života.

Šaktas patřil ke kmeni Natchezů a ten byl, když mu bylo sedmnáct let, téměř vyvražděn. Mladého Indiána se ujal Španěl Lopez a odvezl ho do Evropy. Mladík tam strávil několik let života, dokonce pobýval na dvoře Ludvíka XIV. v době jeho největší slávy. Brzy se však Šaktase zmocnila touha po indiánském způsobu života. Vrací se do Ameriky, kde je však po několika dnech zajat nepřátelským kmenem a odsouzen k upálení. Jedné noci ho vysvobodí náčelníkova dcera Atala, která se do něj zamilovala. Milenci musí utéct a schovávat se v panenské přírodě, která se stane útočištěm jejich lásky a citů. V této epizodě se nejvýrazněji a nejsvědněji projevuje kouzlo exotismu. Chateaubriand popisuje

jednoduchý a šťastný život dvou divochů v přívětivé panenské přírodě jako idylu.

Hlavní hrdinové jsou však spíše „polo-divoši“, Šaktas zná dobře evropskou civilizaci a Atala je křesťankou po své matce, dokonce se ukáže, že je dcerou Šaktasova dobrodince Lopeze. Pohanská idyla však nabere rychlý zvrát. Vypukne bouře, která zažene oba mladé lidi do jeskyně misionáře Aubryho, ten jim poskytne azyl a slíbí, že je oddá. Atalu však sužuje a ničí její tajemství a pomalu umírá. Matka totiž při jejím těžkém porodu slíbila Panně Marii, že pokud dcera porod přežije, zůstane navždy pannou. Atala matce na smrtelné posteli slíbila, že tento slib dodrží a nikdy se nevdá. Od okamžiku, kdy se zamilovala do Šaktase, neustále zápasí s touhou žít se svou láskou a s obavou nesplnit onen náboženský slib. Tento strach ji nakonec dožene k tomu, že se otráví.

Rozervanost urozené divošky Ataly mezi instinkty, přirozenými touhami a křesťanskými pravidly a ctnostmi tedy vyústí ve „zvítězení náboženstva nad citem nejurputnějším a nad hrůzou nejstrašlivější – nad milostí a smrtí“. Vedle milostné zápletky a triumfu křesťanské morálky nad vášní představuje exotismus americké přírody hlavní důvod popularity *Ataly* ve Francii.

Chateaubriand začal psát *Atalu* během svého pětiměsíčního pobytu v Americe (1791–1792), kam se vydal hledat nové literární podněty. Z přístavu Baltimoru se rozjel navštívit mnohá města východního pobřeží, vycestoval také směrem na sever do Kanady a poznal krásu a sílu Niagarských vodopádů. Tato tehdy exotická země byla totiž v jeho době živým a velmi aktuálním společenským a literárním tématem. Chateaubriandův pobyt nebyl sice moc dlouhý, stal se ale inspirací pro jeho literární tvorbu, která díky evokacím nových, neznámých a cizokrajných jevů zajistila autorovi úspěch.

Důkazem popularity americké exotiky je, že *Atala* našla odezvu ve výtvarném umění. Malířem, který jejímu exotismu propadl, byl mimo

jiné Eugène Delacroix. V roce 1826 namaloval na motivy Chateaubriandova díla obraz *Natchezové*.

Chateaubriand sice tvrdí, že jeho popisy přírody jsou věrné americké divočině, ale jeho umělecká představivost nepochybně realitu přetvořila. Chtěl vytvořit obrazy přírody, kterým by se v evropské krajině nic nevyrovnalo. Proto v *Atale* najdeme nevídané scenerie. Chateaubriand hyperbolicky zdůraznil sílu velkolepé bujné přírody, popisuje pro Evropany neznámou faunu a flóru, tajemný život přírodních jevů, používá indiánské názvy míst, rostlin, zvířat, nástrojů atd. Dobře věděl, jak ukojit zvědavost evropských čtenářů – v jeho popisech americké krajiny nechybí kolorit a pitoreskní šarm, kterými ohromil a očaroval jejich představivost.

Tyto popisy však slouží hlavně jako nástroj: grandiózní, nekonečná exotická příroda je v Chateaubriandově díle hlavním vektorem nekonečnosti boží moci, která je jeho centrálním tématem. Do kulis exotické přírody promítá přítomnost Boha. Obdiv, úžas a křesťanský duch charakterizují popisy *Nového světa*:

„Poslední řeka, běžící dále pěti set mil, svlažuje rozkošnou krajinu, obyvatelstvu Spojených zemí Novým Edenem nazývanou, již Francouzové zanechali toho líběznějšího jména Luiziana. – Množství živočichů, umístěných v tomto krásném ústupu rukou stvořitele, rozšiřují tam podjímající vnaďu života. U vchodu sblíženém viděti podnapilé mstem hroznů nedvědy, ani se potácejí na haluzích jilmů; karibů stáda koupají se v jezeru. – Jestliže ticho a poklid panuje v poustách na druhé straně řeky, tu naproti tomu hučí a hemží se všecko: klubání ptactva do pňů dubových, chramošnění živočichů chodících, pasoucích se nebo louskajících zuby škořepí ovoce, ječení vod, lehký šust, bučení temné, sladké vrkání naplňují ty pustiny milou a divokou jednohlasností.“

Chateaubriand svým lyrismem a sugestivní silou nechává ve svých popisech prostoupit přírodu city a duševními stavy hrdinů. Melancholie, roznícené vášně a zoufalství z neodvratné a nepříznivé osudovosti, která



se staví proti lidskému štěstí, se promítají do exotické americké divočiny: „Bezpráví zvláštní, pomsta, láska, všeliké vášně krví skropily napotom tu zemi hostinskou.“ Tento rys básnické povídky *Atala* předznamenává romantismus.

Chateaubriand bezpochyby zahájil vstup exotismu do literatury, pod povrchem jeho exotismu se však skrývá ještě jiný důležitý jev. Krásná příroda dokazuje křesťanský koncept boží existence, a stává se tak „civilizovanější“. Exotismus Chateaubrianda je mnohem střízlivější, vyjadřuje vědomí utopičnosti touhy navrátit se k primitivnímu, původnímu stavu, poukazuje spíše na tísnivý pocit civilizovaného člověka, který se v přírodním a exotickém prostředí cítí jako cizinec a není schopen zbavit se smutku po své vlasti.

Tento tón ještě mnohem intenzivněji zazní v próze *René* (1802), která je volným pokračováním *Ataly*, napsaným na přání čtenářů. Chateaubriand poukazuje na nemožnost civilizovaného člověka navrátit se do stavu „divocha“, přirozenosti, nemožnost žít tak blízko k přírodě. Naráží na nedostatky Rousseauovy filozofie a na velkolepost křesťanství.

Josefa Jungmanna však Chateaubriandova *Atala* zaujala hlavně proto, že byla ve Francii módní novinkou a byla okamžitě přeložena do řady jazyků, například do italštiny, němčiny, ale i ruštiny.

České země prošly stejně jako Evropa během druhé poloviny 18. století a v 19. století procesem přeměny starých feudálně stavovských struktur v moderní občanskou společnost. Národní hnutí usilovalo o zformování českého národa. Pro národní obrození byla otázkou české národní kultury a českého národního písemnictví na prvním místě. Jeho cílem bylo čelit germanizaci, zachránit a obnovit český jazyk, vytvořit jeho pevná pravidla. Vzorem národního jazyka se stala veleslavínská čeština. Klíčovou postavou tohoto vývoje se stal Josef Dobrovský, který sice psal hlavně německy, ale vytvořil dvoudílný německo-český slovník, napsal první vědeckou českou mluvnici a stanovil jako základ pravidel českého verše sylabotónický systém.

První čeští básníci, kteří začali v tomto období tvořit, byli Václav Thám (1765–1816) a Antonín Jaroslav Puchmajer (1769–1820).

Z tohoto kontextu vidíme, že české písemnictví v době, kdy vycházela *Atala* ve Francii, nemělo ještě dostatečné jazykové prostředky, aby se mohlo plně rozvíjet a soustředit na téma exotiky a urozeného divocha. Jungmann také vybral a přeložil v roce 1805 *Atalu*, „hrdinskou báseň o člověku přirozeném“, protože usiloval o jazykovou kultivaci češtiny, snažil se ukázat na překladech básnické schopnosti svého jazyka a současně chtěl přiblížit českým čtenářům cizí dobové umělecké a duchovní proudy. Jungmannovy překlady sehrály v dějinách české literatury na začátku obrození, kdy české písemnictví zaostávalo za evropskou literaturou, klíčovou úlohu. Ve *Slovesnosti* (1845) o tom Jungmann říká: „Tři stupně projíti povinna literatura naše: poznání jazyka, známost věcí a cvičení ducha, původnost prací. K prvnímu pomoci jí mohou staré vzory, k druhému čtení a překládání cizích výborných spisův, ke třetí čas a výtečné hlavy časem se rodící. – Ještě nám příliš brzo hleděti k oslavě a chloubě, hledme zatím více ku potřebě a užitku; budme jako moudří zahradníci, kteří netoliko domácí stromy a byliny z kořen a semene pěstují, ale i cizí rostliny do své zahrady sázejí, jestli se k půdě hodí a svými plody a krásou pěstování zasluhují.“ (Josef Jungmann, *Překlady II*, s. 7)

Překládáním se Jungmannovi podařilo držet krok s cizí literaturou. Jeho nejdůležitějším překladem z anglické literatury, na němž autor pracoval čtyři roky od roku 1800, je Miltonův *Ztracený ráj*. Z německé literatury přeložil například Goethův idylický epos *Herman a Dorota*, dále *Čarodějnického učedníka* a *Píseň milostníčky* (Mignon). Překládal také z ruské a polské literatury.

Dalším rysem *Ataly*, který Jungmanna přitahoval, byla originální literární forma, připomínající pozdější básně v próze. Chateaubriand se ve svém díle snažil o jistou eurytmii a básnické figury. *Atala* tedy Jungmannovi nabízela možnost obohacení českého básnického slovníku.

Překladatel dospěl však tak daleko, že slovní zásoba básnické prózy, kterou vynalezl, je někdy nesrozumitelná. „Jungmann oceňoval na originále jeho elegickou citovost („jakýmsi zármutkem promíšený cit“), jeho smysl pro exotickou a civilizací neporušenou přírodu („to sličné pustého a jak původního světa vymalování“), tedy vlastnosti, jež rozhodovaly i o jeho vztahu k *Ztracenému ráji* a jež svým preromantickým charakterem korespondovaly s náladami představitelů českého národního hnutí“. (Dějiny české literatury II, s. 246)

Když Jungmann představoval českým čtenářům ve své předmluvě *Atalu*, napsal: „*Atalu* vyhotovil [Chateaubriand] na větším díle v samé Americe, v katechách divochů, odkud bezpochyby péro jeho tolik živosti a pravdy nabylo. Jest *Atala* báseň popisovací, odpolu dramatická, a má naschvál to starožitné rozdělení v úvod, vypravování a závěrek. Jako hlavní osoba té básně, tak i ony Šakty a Aubrya misionáře vymyšleny jsou, jednak mnoho pravdivého vmíšeno. Pravda jest, praví skladatel, že byl jakýs divoch na galejích a u dvora Ludvíka XIV.; pravda, že jistý misionář francouzský učinil ty věci tuto povídané; pravda, že divochové nosí kosti otcův svých a vystavují na větvoví stromů atd. Není snad ve světě knihy, ana by s tak nerovnou pochvalou přijata byla jako tato. – A jako původního světa vymalování, kterým, zdá se mi, nemálo vděku přidal skladatel spisu svému, mne dosti vymluvena učiní pp. vlastencům mým, že tím neposledním kvítkem literatury francouzské naši českou zahrádku okrášiti jsem neostýchal se.“

Tematika děl, která Jungmann vybíral, měla nejen přinést přehled o stavu cizí literatury, ale také inspirovat české spisovatele a básníky k tvorbě podobného zaměření. Proto si také vybral Miltonův *Ztracený ráj*, na který vlastně Chateaubriand ve své epeji *Natchezové* navazuje. „Téma ztraceného ráje bylo velkým tématem ve chvíli, kdy se vzněcovala touha po vytvoření nové společenské reality, jež vábila svými mlhavými obrysy, neschopna zatím reálné podoby. Bylo příznačným rysem dané chvíle, že představy o budoucnosti byly zpravidla promítány

s alegorickým přízvukem do minulosti; i Rousseau spojil krásný věk člověka s primitivním stavem člověka. V tomto smyslu psal Jungmann Markovi v roce 1810, že Miltonova poezie, a zvláště jeho obraz ráje mu byly a zůstanou potěšením a blahem. – Jungmann spatřoval v Miltonově eposu dílo, jehož překlad bude schopen vzbuzovat touhu po obdobných dílech české národní literatury.“ (Dějiny české literatury II, s. 242)

Nutno dodat, že jak Milton, tak Chateaubriand a Jungmann mají jeden zásadní společný rys, který odhaluje jejich motivaci obrátit se k tématu zlatého věku či ztraceného ráje. Poznamenala je revoluce v jejich zemích. Poznali společenský převrat, kdy se přehodnocovaly kulturní, národní, politické, morální, a dokonce i křesťanské hodnoty, a nejen to, všichni tři se na těchto změnách osobně podíleli a aktivně se snažili o vybudování nové, lepší společnosti. Mýtus o „ztraceném ráji“ skutečně nabízel, stejně jako v 18. století, možnost, sen, jak by ideální společnost mohla, či měla vypadat.

Biblická báseň *Ztracený ráj* (1667) Johna Milтона (1608–1674) zobrazuje ve dvanácti zpěvech tragický pád Satana, Adama a Evy. Milton v něm implicitně vykresluje boží „svět“ jako ideálně fungující společnost, nebo spíše spravedlivou monarchii, kterou řídí všemocný Bůh pomocí celé hierarchie cherubínů, archandělů a andělů, z nichž každý má ve správě této říše svou konkrétní funkci. Proti této nebeské „monarchii“ staví Milton Satanovu říši temnot – peklo jako republiku, která chce svrhnout boží vládu. V podstatě je Satan hlavní postavou eposu. Adam a Eva, které Bůh umístil do zahrad Edenu na Zemi, tam žijí v harmonii s přírodou a věnují se „zahradní sladké práci“. Milton svým popisem Edenu obohacuje mýtus o ráji novými prvky. Najdeme to například ve čtvrtém zpěvu:

Takové to bylo místo, krajina  
blahá podívání rozmanitého:  
háje balšámem a vonnou slzící

ambrou, sady zlatolícím ovocem  
navěšené milostně, chut bavícím,  
hesperické bajky pravdivé-li kde,  
pravdivé tu jedno. –

V tomto Miltonově vidění ráje žijí jeho hrdinové „vznešení a přímí jako bohové v nahém důstojenství a z jejich tvárnosti božské svítí obraz tvůrce slavného, moudrost, pravda, svatost přísná, čistotná“.

Adam nejlepší všech mužů, synů svých,  
Eva nad dcery své všecky nejkrášší. –  
Pod záslonou houště libě šumící,  
na trávníku, blízko svěží studénky  
posadili se a po své zahradní  
sladké práci, jaká jedno větříků  
zůve ochladu a oddech zslazuje,  
žízni zdravoty a chtíči lahody  
přidadouci, obědvali ovoce,  
středné ovoce, což samo sklonité  
větví podávalo zvolna sedícím  
na měkkém a květném trávy koberci.  
Vůkol skákavě si hrála všeliká  
zemská zvíř a divočina, co jí teď  
chová koli háj a poušť neb les a sluj;  
šprymovně si vede lev a v dlapě své  
pěstí kozle.

Milton na více místech své básně klade důraz na svobodu dvou božských tvorů, kterou jim všemocný a spravedlivý Bůh uložil do vlastních rukou, a tak vytvořil člověka svobodného a dostatečně silného na to, aby odolal pokušení. A pokud se člověk stal strůjcem svého pádu,

bylo to z jeho svobodné vůle, „padl samochtě“. O pádu Adama a Evy promlouvá Bůh ve třetím zpěvu:

...Čí vinou? Čí  
než svou vlastní? Nevděčník! Má vše, což mohl  
míti, ode mne: já dobrým, nevinným  
stvořil jej a zvolným stát i padnouti.  
Takto mocnosti a duchy nadvětrné  
stvořil jsem, co stojí i co padli. Svou  
vůli stál, kdo stál, svou vůlí padl, kdo padl.  
Zvolni nejsouce, což mohli za důvod  
dátí přímý pravé oddanosti své,  
stále milosti a víry, činíce,  
co by museli, ne co by volili?  
Jakáž chvála jim a jaká libost mně  
z poslušenství takého, kdy vůle by  
jich a rozum (jeť i rozum volení),  
neužiteční a sebe nemocni  
jsouce, bez samočinnosti sloužili  
potřebě ne mně. – Jsou tedy svobodni  
právem, aniž právě mohou viniti  
tvůrce svého, stvoření neb osud svůj.  
– Tedy bez donucení a oučinku  
osudův neb nezměnného vědomí  
mého zhřešili, svým sobě původem  
jsouce v soudu svém i obrání;  
tak jsem stvořil volnými, a volnými  
buďte, leč se sami dadí v porobu;  
musil bych je sic v jich změnit v přírodě,  
odvolati věčný výřek vznešený,  
nezměnitelný, jenž zřídil volnost jich,

oni zřídili svůj pád. Tvor první padl  
samochtě, sám zkusiv sebe, sám se sved.

Tato koncepce lidské svobody musela být v období společenských změn inspirativní, svůdnou a příkladnou. Miltonův duchovní epos měl zásadní význam nejen pro Chateaubrianda, který jej přeložil do francouzštiny a čerpal z něj, ale stal se jakousi „biblí“ romantiků.

Z literárněhistorického hlediska je zřejmé, že exotismus spojený s obrazem ráje nemohl ještě v literatuře plnit estetickou funkci. Toto téma si zachovalo na počátku 19. století svůj filozofický a metafyzický rozměr. Do Čech se mýtus o ztraceném ráji dostal nejen proto, že byl ve světě líbivým „literárním trendem“, ale také proto, že představoval, stejně jako téma urozeného divocha, spíše model či vzor fungování ideální společnosti, a tato představa se v Čechách v té době právě začala vytvářet. Jak jsme viděli výše, Jungmann zdůrazňoval, že „ještě nám příliš brzo hleděti k oslavě a chloubě, hledme zatím více ku potřebě a užitku“.

Problém byl však v tom, že „nebylo možno se opřít ani o kompaktní sílu českého čtenářstva, neboť stav vzdělání u lidí omezených jen na český jazyk byl tak zanedbaný, že se kladla otázka, komu budou sloužit knihy přicházející s náročnějším obsahem,“ jak hodnotí tehdejší stav Felix Vodička v úvodu k Jungmannovým překladům. A dokonce dodává, že na počátku 19. století „se naděje na vznik českého písemnictví schopného soutěže s vyspělým písemnictvím jiných národů jevíly takto ilusorními“. (Překlady II, s. 6)

Pro Francii v tomto období byl „svět“ za hranicemi mnohem dostupnější a bližší, a proto se snáz a rychleji stal literární inspirací, tématem a estetickým prvkem.

## **2. Evropské literární poutě za exotickým koloritem v období romantismu ve Francii a v Čechách**

Na konci 16. století vznikla humanistická tradice cestování po Evropě, která měla pedagogický charakter. K výchově mladých mužů patřilo poznání důležitých evropských měst Německa, Švýcarska, Francie, Anglie, a především Itálie. Konečným cílem těchto výchovných poutí měla být hned po Římu Neapol. Tomuto okruhu se francouzsky říkalo „le grand tour“. Smyslem těchto výprav, vykonaných většinou s učitelem, bylo poznat nové kraje, způsob života jiných národů, rozšířit kulturní znalosti „studentů“, nechat se svést rozmanitostí, růzností a pestrobarevností světa. V Čechách byl v 17. století známým cestovatelem například Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic.

V 19. století tato tradice přetrvává, či dokonce kulminuje. Pro romantismus, hlavní hnutí tohoto období, je charakteristická touha odpoutat se od striktního, studeného klasicismu, stejně jako touha po úniku do snového či exotického světa. Země jako Španělsko či ostrov Korsika přitahují básníky právě svým nespoutaným charakterem. Romantiky však nezajímají konkrétní realie, nýbrž mýty daných zemí. Vydávají se tam najít to, co si o nich mohli přecíst či vysnit, nepřitahuje je vlastní realita, ale její obraz v mýtech, legendách a literatuře.

Mýtus urozeného divocha se v tomto období přetváří, jeho význam se rozšiřuje a toto označení se začíná používat obecně a obrazně. Spisovatelé a básníci se zajímají o takové národy, které žijí v souladu s přírodou, a to především pokud jde o city. Cit a vášeň jsou základními prvky romantismu, jsou nadřazené rozumu. Romantismus se bouří proti klasickým hodnotám, a proto divoké země barbarských vášní představují cílové oblasti nového literárního hnutí.

Z tohoto důvodu se například Španělsko, tradičně považované za „horkokrevné“, stává velkou literární módou a jedním z hlavních zdrojů inspirace pro prózu a poezii. Alfred de Musset a Gérard de Nerval



vydávají v třicátých letech své stejnojmenné knihy *Povídky ze Španělska a Itálie*. Z Andalusie pochází jedna z neznámějších postav, Don Juan, který se poprvé objevil v díle dramatika Tirso de Molina *Sevillský svůdce a kamenný host* z roku 1630. Jeho hrdina se nepodřídil žádným pravidlům a konvencím, žije jen láskou a sváděním. Tentýž hrdina se dále objevuje například v epické satíře *Don Juan* lorda Byrona. Tento trochu jiný, romantický Don Juan má mnoho společného s mytickým Ikarem či Sisyfem: představuje muže plného touhy, který neúnavně hledá svůj ideál, muže, kterého nezastaví ani společenská morálka, ani křesťanská pravidla a který touží po absolutnu, po duchovním vzletu. Ale ten po střetu s krutou pravdou končí pádem.

Další takovou postavou je nezkrotná a vášnivá Carmen, jejíž příběh převzal například Mérimée ve své *Carmen* (1845) nebo George Bizet ve stejnojmenné opeře (1875). Do literatury vstupují další motivy, jako vášnivé tance flamenco a bolero, býčí zápasy, kytary, serenády, intriky seňorit a donů atd. Hlavním tématem románů, povídek a balad jsou milostné příběhy s motivy zrady a krvavé, kruté pomsty, které mají zachránit čest zrazených milenců. Například korsická „vendeta“ je častým tématem děl, jako v povídce *Colomba* Prospera Mérimée. Nejvyšší hodnotou romantických spisovatelů je totiž vášeň, která je často spojována s láskou či smrtí. V tomto zaměření se promítá hledání „nechočených“ citů, divoké přírody, sveřeposti, barbarismu a folkloru.

Romantiky žene do cizích zemí potřeba rozšířit koncepci krásy, hledání nových estetických kritérií a motivů, které by postavili proti klasicistní koncepci krásy.

Španělské, italské či korsické kulisy slouží k vytváření zvláštní atmosféry: cílem je ohromit smysly čtenářů, dotknout se jejich představivosti, vylíčit silné citové a smyslové zážitky. Místní kolorit je přítomen jednak popisy nových jevů, jednak použitím cizích slov. Důraz je kladen na vizuální dojmy a jejich zachycení. Spisovatelé totiž chtějí čtenářům představit celistvé výjevy, „nevidané scény“, obsahující

kontrasty světla, barev, pestré folklorní kostýmy, cizokrajné rostliny, přechod od popisu obecných rysů k pikantním detailům. Pítoresknost obrazů zesiluje intenzitu citu lásky a nenávisti, se kterými hrdinové zápasí.

Dalším cílem, za kterým se spisovatelé na těchto cestách vydávají, je svoboda. Svoboda nejen v pohybu, ale i v psaní. Při cestách si totiž vedou deníky, jejichž forma je osvobozující. Cestopisné deníky básníkům a spisovatelům poskytují možnost hry, dávají volnost jejich imaginaci a příležitost odpoutat se od striktní, klasicistní literární formy. Během 19. století se forma těchto záznamů ustálí a stane se novým literárním žánrem. Deníky jsou psané v první osobě a mají autobiografický ráz, autor v nich mluví především o sobě, svých zážitcích, příhodách a pocitech. Spisovatel si může dovolit přeskakovat z jednoho tématu k druhému: po úvahách o náboženství dané země může následovat popis krásných cizinek, anekdoty, záznamy o kulturních zvycích, počasí atd.

Spisovatelé většinou poznali realie cizích zemí ještě před svým odjezdem, a tak je ani ve svých denících nepopisují. Nejde jim ani o to, seznamovat čtenáře se způsobem života a zvyklostmi daných zemí, jako jsou Itálie, Španělsko či Egypt. Tyto cesty jsou totiž spíše literárními poutěmi, spisovatele do oněch krajů láká především to, co o nich bylo v krásné literatuře napsáno. Vydávají se hledat a ověřovat si pravdivost této literární skutečnosti. Ve svých zápiscích se svěřují s dojmy, které na ně udělala navštívená místa a památky v souvislosti s tím, co se o nich už napsalo, a tak nepřinášejí nové zprávy o exotických zemích, nýbrž především osobní zážitky a dojmy. Tyto deníky stojí stranou významných děl dotyčných spisovatelů a byly považovány v jejich spisech za kuriozitu. Nejsou příliš známé také pro jejich nepropracovaný styl. Formální svoboda v psaní jim totiž často ubírá na kvalitě a přesnosti výpovědi.

V Čechách začaly cestopisné deníky po dlouhé odmlce znovu pomalu vycházet od počátku 19. století. Prvním autorem cestopisného deníku byl Milota Zdirad Polák (1788–1856). Jeho čtyřdílná *Cesta do Itálie* je považována za první dílo obrozenské prózy nejen rozsahem, ale i obsahem. Poprvé vyšla v prvním ročníku *Dobroslava* v roce 1820. Itálii Polák poznal v roce 1815. V roce 1808 totiž dobrovolně vstoupil do vojska proti Napoleonovi, a tak procestoval téměř celou Evropu. Itálii však navštívil ještě jednou ve 20. letech. Polák ve svých *Cestách* nevnímá Itálii jako zvlášť exotickou zemi, nepředstavuje pro něho ani zemi zaslíbenou či ráj. Jeho popis Itálie je velice reálný a klasicistní. Snaží se o to, aby zachytil každodenní život Italů. Některými svými rysy předznamenává *Cesta do Itálie* dokonce moderní cestopis.

Do cizích krajů rovněž vycestoval hlavní představitel českého romantismu Karel Hynek Mácha (1810–1836). Také on se vydal do Itálie, a sice 4. srpna 1834 se svým přítelem Antonínem Strobachem. Šli pěšky a vedla je touha poznat Benátky, které v té době měly téměř mytickou pověst. Jejich cesta vedla z Prahy přes Linec, Innsbruck a Brennerský průsmyk do Benátek, odtud do Terstu, a pak přes Lublaň, Štýrský Hradec a Vídeň zpět. Zajímavé je, že Máchova trasa se na začátku a na konci kryla s trasou Polákovou. Je-li to náhoda, či důsledek toho, že Mácha měl před odjezdem přečtenou Polákovu *Cestu do Itálie*, zůstává otázkou.

Z Máchovy cesty vznikl tzv. *Deník na cestě do Itálie*, obsahující šestnáct stran, objevený teprve v roce 1904 Ludvíkem Kubou a vytištěný poprvé v roce 1910.

*Deník* je velice věcný, převládají v něm místní a časové údaje, názvy měst, oblastí a jména lidí, které při cestě oba poutníci potkali. Mácha spíše líčí průběh cesty než osobní dojmy a pocity, popisy krajiny či jakékoliv příhody či anekdoty z putování. *Deník* je sled stručných poznámek v krátkých jednoduchých větách bez jakýchkoliv přívlastků. Mácha si také nevedl deník s účelem ho vydat tak, jak ho spontánně psal:

„Podle celkového vzhledu i povahy autografu, který působí dojmem souvislého záznamu, soudíme, že nejde o bezprostřední zápisky, nýbrž že *Deník* je nedokončená redakce, kterou Mácha pořídil až po návratu z cesty a jejíž některé záznamy nepochybně měly být ještě dále zpracovány.“ (Komentář k *Cestě do Itálie*, in *Spisy Karla Hynka Máchy*, 3. svazek, s. 465)

Do Itálie se Mácha se svým přítelem dostal 20. srpna. Jejich tamější pobyt v podstatě zabírá nejmenší část *Deníku*. Příchod do Benátek popisuje Mácha takto: „24. Vyšli v pět hodin. Snídali polívku a holbu vína. Měli vypito 82 žejdlíků. Jeli s vozem. Přišli do Mestre. Jeli na barce. Ponejprv viděli Benátka. Slaná voda. Vlaši šidili. Vjeli v Benátka. Šli po městě. Poprvé Markusplatz. Ó Venezia, Venezia! – Ponte Rialto. Procesí.“

Hodnota *Deníku na cestě do Itálie*, stejně jako hodnota ostatních Máchových deníků (*Deník* z roku 1835), spočívá v tom, že představovaly základ či materiál, z něhož autor později čerpal při psaní svých básní či prozaických děl: „Jednotlivé postřehy a prožitky včetně jejich slovní formulace přitom často beze změn přecházely do textů literárních, měnily se v básnické obrazy a podstatně se podílely na životnosti a konkrétnosti Máchova vidění světa.“ (Lexikon české literatury, s. 34)

Poznání Itálie se přímo promítá do *Cikánů*, které Mácha chtěl vydat v roce 1836. Román byl však cenzurou zastaven a vyšel až posmrtně v roce 1851 v *Lumíru*. Mladý cikán opouští Benátky, kde prožil velkou část svého života. Vydává se do Čech na Kokořínsko, kde se narodil, touží poznat pravdu o své tajuplné minulosti, o svém dětství. Román je tedy poutí, cestou za domovem, odehrává se v cikánově rodné krajině. Tato krajina rytmizuje příběh, je jakýmsi proměnlivým leitmotivem, kulisou, do níž se promítá duševní stav hrdiny. Má podobu rodné, utěšivé krajiny, která se však často proměňuje v krajinu lhostejnou a zákeřnou.

Oproti dobře známé české přírodě působí Benátky ve 14. kapitole velmi exoticky, dokonce v některých svých rysech tvoří jakýsi protiklad Kokořína. Popisy italského města jsou podrobné a přesné, Mácha používá italské místní názvy: „tak jsme přišli až do Canale grande“ – „dovedla ho až na Piazza di san Marco“ – „cizinci vystoupili z loďky u Dogany a já jsem plul k přístavu. Vjel jsem v průpluj mezi Palazzo ducale a vězení pod Most vzdechů“. Tyto popisy vytvářejí sugestivní italský kolorit, který je na svou dobu (1836) velmi originální. Benátky představují pro cikána domov: „Já nejsem rodilý cikán; jsem z Vlach, z Mestre rodem a Venecia byla pro mne domovem. – Byl jsem gondoliérem. As dvacetiletý zamiloval jsem dívku venetskou a spokojený jsem se houpával v časích těch v loďce své pod Ponte Rialto.“

Benátky představují také nevlídné město, bludiště, v němž hrdina zoufale hledá svou milou, která mu utekla s cizincem. V zalidněném labyrintu se domáhá pravdy, bojuje se svou žárlivostí a pomstychtivostí. Italská epizoda je velice živá a dramatická, zpestřuje příběh o mladém cikánovi, který je prototypem romantického hrdiny a sám o sobě působí exoticky. Cikán je všude cizincem, žije svobodným kočovným životem, nikdy a nikde se nemůže začlenit do společnosti. Mácha si postavu cikána vybral také proto, že má velmi blízko k přírodě, v níž se nespoutaně toulá, nemaje nikde pevné kořeny: „Venecia! byla mu poslední myšlenkou a jeho hrobem cizí bude země.“

K. H. Máchu je jedním z prvních českých romantických básníků, který se vydal na literární pouť za poznáním „exotické“ Itálie. Z této cesty si tedy odnesl pro svou tvorbu řadu podnětů, námětů a zážitků, které díky jejich místnímu koloritu můžeme vlastně považovat za exotické motivy v jeho díle.

Únik či útěk z průměrnosti, z nudného každodenního života do mnohem smysluplnější a plnohodnotnější skutečnosti probíhá dvěma způsoby. Jde o útěk vymezený místně, často do dalekých a neznámých

zemí, nebo o útěk vymezený časově, nejčastěji do minulosti. Vzdálený čas a prostor totiž představují až jakousi nekonečnost. Proto například středověk tolik poutal spisovatele, jako byl Victor Hugo. V Orientu, na rozdíl od Španělska a Korsiky, se právě snoubí tyto dva způsoby úniku. Fascinace původem lidstva, který se váže k jistému primitivismu, přitahuje básníky k Orientu, který v 19. století začíná být díky vědeckým pokrokům považován za kolébku lidstva. Toto postavení měla dlouho Itálie a její antický Řím, ale romantici odmítali klasická, racionální pravidla a klasický koncept krásy, v němž vyrůstali. Orient je vábil také svou exotičností, představoval pro evropské spisovatele zjevení.

### **3. Orient jako literární fata morgána**

Vymezit, kde se Orient přesně zeměpisně nachází, je nemožné. Jeho obraz lze charakterizovat jako literární fata morgánu romantických umělců, která svedla nejen spisovatele a básníky, ale i malíře či sochaře 19. století.

V této době Francie pokračuje ve své koloniální expanzi (dobyty Alžíru v roce 1830). Řecko, na jehož straně stojí západní Evropa, usiluje o návrat ke své národní identitě. Řekové se bouří proti turecké okupaci trvající od 15. století. Nadšení evropských států je tak velké, že mnozí, mezi nimi i anglický romantik lord Byron, vstupují po boku bojujících Řeků do válečného konfliktu.

V oblasti vědy jsme svědky velkého rozvoje orientálních oborů doprovázeného skutečnými objevy. V roce 1822 François Champollion rozluštil egyptské hieroglyfy, sanskrt přestává být záhadou a rozvoj věd umožní překlady nejvýznamnějších indických a iránských literárních děl, arabská a před-islámská literatura je středem zájmu a díky překladům je také dostupná. V oblasti archeologie jeden objev stíhá druhý. Evropa poznává nové kapitoly lidských dějin, které zpochybňují dosavadní striktní koncepci židovsko-křesťanského a řecko-římského původu

evropské civilizace. Snad proto básník Gérard de Nerval mluví o Orientu jako o *mateřské půdě* (terre maternelle). Orient, pod který neurčitě zahrnujeme Alžír, Egypt, Palestinu, Jeruzalém, Libanon, Sýrii, Turecko, Řecko aj., je středem zájmu a příčinou nadšení nejen vědců, ale i veřejnosti. Sblížení dvou světů je pro Evropu natolik plodné, že můžeme mluvit o tzv. „orientalismu“.

Pro spisovatele a básníky představuje Orient oázu nových literárních možností. Najednou jsou adjektiva orientální a exotické chápána jako synonyma.

Romantický básník, trýzněný moderním životem v šedé evropské metropoli, potřebuje načerpat novou uměleckou inspiraci, nové zdroje a motivy, ale hlavně ho přitahuje nový druh „krásy“. Orient mu nabídne divoké milostné příběhy, malebnou krajinu zalitou sluncem, kolorit, barvy, milostné zápletky, nově objevenou kulturu, která je mu současně blízká i vzdálená. Orient se nezrcadlí v dílech realisticky, projevuje se spíše jako imaginární a literární vize, jako fata morgána na evropské literární poušti. Orientální reálie jsou většinou popsány podle klíšé a stereotypů – romantického spisovatele totiž nezajímá pravdivost, ale sen, představa, za níž se vydal a žene.

Do kouzelné orientální zahrady se jako jeden z prvních vydal René de Chateaubriand v *Cestě z Paříže do Jeruzaléma* (1811). Jeho motivace byla kulturní, historická a hlavně křesťanská, toužil poznat biblická místa jako Jeruzalém či Betlém, kde se narodil Kristus. Orient byl ale atraktivní i tím, že nabízel literární a estetické možnosti. Dílo Victora Huga dokazuje, nakolik mohl Orient být literárním podnětem. Hugo totiž nikdy nenavštívil žádnou zemi severoafrického kontinentu, a přece napsal dvě znamenité básnické sbírky *Zpěvy východní* (1829) a *Listy podzimní* (1831). Jak sugestivně Hugo evokuje orientální atmosféru, si můžeme ukázat na básni *Svit Luny* ze *Zpěvů východních*, kterou Vrchlický přeložil v roce 1874 ve výboru *Básně*:

Svit luny jasný byl a hrál si na vlnách.

Tu vedle altanu se okno otevírá,

a do vln přívalu sultánka mladá zírá,

kol černých ostrovů proud bílé mlhy táh.

Citera vypadla jí z rukou. – Tesknou duší

naslouchá v dálku... ha! Ký zvuk to letí sem?

zda turecký to člun od Kosu v běhu svém,

snad řecký archipel tartarským veslem buší?

Kdo ruší moře klid kolem serajlu paní? –

Ne černý kormorán, ježž houpá příboj vln,

ne se zdí kameny, ne koráb zboží pln,

jenž se vesly pomalu loudí mořskou plání;

To těžké pytle jsou – zda nejímá tě strach?

slyš vzdechy! – otevřel se jícen jejich tmavých,

cos tam se koulelo tak jako lidské hlavy...

Svit luny jasný byl a hrál si na vlnách.

Na této básni vidíme, co tvořilo běžné prvky či všeobecnou podobu orientalismu. Vypráví o trestu, který Turci ukládali vzbouřeným Řekům: odsouzenci k smrti byli v pytlích vhazováni do moře. Krutost zvyku kontrastuje s klidem krajiny osvětlené měsíčním svitem. Exotika prostředí je navozována názvy „Kos“ (řecký ostrov), adjektivy označujícími cizí země turecký, řecký, tartarský a exotickými slovy sultánka, citera či serajl (harém) nebo kormorán.

Jsou to slova nesugerující pouze orientální atmosféru, ale přinášející s sebou i představy zvyků a tradic této oblasti. Atmosféra básně je tíživá, její napětí je tvořeno kontrastem mezi noční měsíční



krajinou a krutostí barbarského trestu. Obraz noční krajiny, prostoupené hrou jasu a stínů, vyvolává pocit záhady a mystéria.

Pitoresknost, místní kolorit, exotická slova, napětí, ohromování smyslů a kontrasty jsou hlavními prostředky básní, povídek a románů, ale i maleb inspirovaných orientálním světem. Vrchlický ve své předmluvě k Hugovým *Básním* o tom říká: „Bohatá ornamentika historická a mytologická, podrobné vylíčení i všech vedlejších a na oko nepatrných předmětů, řady překvapujících otázek, náhlé výbuchy podivu a vášně, smělé rozlušťování záhad, jistota, kterou jen pravý genius vládne, šeré polosvětlo, střídající se s náhlými záblesky moře – to vše odívá poezii Victora Huga v háv království nádhery.“

Jedním z nejdůležitějších motivů děl čerpajících z Orientu je smyslovost, tělesnost či nahota: harémy sultánů, břišní tance a polonahé tanečnice. Malíři Delacroix či Ingres tvoří v tomto období 19. století obrazy odalisek. Nahota symbolizuje hledání čistoty a původnosti člověka, vztahuje se k primitivismu, k přenesenému mýtu „urozeného divocha“, jde o návrat k původním lidským touhám a čistým vášním, které nejsou zatížené hříchem. K těmto prvkům se váže také kult přirozené orientální krásy, ať je to krása fyzická či krása krajin, moře, pouští a oáz zalitých téměř posvátným klidem. Dalším charakteristickým rysem Orientu je přepych, luxus a okázalost paláců, měst, oděvů a šperků sultánů a vezírů.

Orient také vábí básníky svým mystériem. Některé východní obyčeje jsou pro evropské básníky tajemstvím a záhadou, a tak lépe svádějí jejich i čtenářovu fantazii, počínaje islámskou vírou, harémy, záhadnými pouty živých lidí s mrtvými, existencí duchů džinů, kteří jsou schopni nechat zmizet celé paláce, a konče legendami a Šeherezádinými pohádkami s nadpřirozenými jevy. Množství dalších prvků dokazuje, že Orient není pouze krutý a smyslný, ale také duchovní a nábožný.

Generace Hugových současníků se nechala inspirovat Orientem a jeho motivy. K nejvýraznějším básníkům tohoto orientálního exotismu

patří Alfred de Musset s veršovaným příběhem *Namouna* (1832) a o jeho přitažlivosti a svůdnosti svědčí Alphonse de Lamartine v deníku *Cesta do Orientu* (1835) či Gérard de Nerval ve stejnojmenném deníku *Cesta do Orientu* (1843–1851). Vidíme, že tento způsob využití exotických látek ve službách romantismu se mírně liší od jejich předchozích zpracování, například v Chateaubriandově díle. Zbývá otázka, zdali tato romantická podoba exotismu neztrácí svůj původní rajský charakter a filozofický rozměr. Stává se spíše atraktivním literárním námětem, který nesměřuje za žádným vyšším ideálem, neprosazují se v něm duchovní aspirace básníka či spisovatele. Orientální exotismus představuje však pro literaturu ráj přitažlivých a svůdných motivů v době, kdy ostatní prostředky se zdály vyčerpané.

Také tahitská tematika, která v předchozí době s sebou přinášela filozofické zaměření, je v tomto období zredukována na námět romantických básní a povídek. Jako příklad nám může posloužit Hugova báseň *Dívka z Otaiti*, kterou napsal v lednu 1821 (Ódy IV, 1819–1827). V této básni mladá Tahit'anka prosí milovaného námořníka, který musí druhého dne odplout zpátky do vlasti, aby ji neopouštěl. Ale když za úsvitu loď odplouvá, dívka se nepřišla se svým milovaným cizincem ani rozloučit a navždy zmizela.

V druhé polovině 19. století s nástupem realismu získává exotismus ve francouzské literatuře novou podobu. Vytváření poetického, imaginárního a atraktivního obrazu exotických krajů je vystřídáno konkrétním zájmem o exotické reálie a dějiny a je kladen důraz na autentičnost. Jako příklad nám může posloužit rozsáhlý román Gustava Flauberta *Salambo* z roku 1862. Toto dílo se dá charakterizovat jako „archeologický román“, který vykresluje život v Kartágu ve třetím století před naším letopočtem.

S básníky druhé poloviny 19. století přicházejí tendence, které tématu exotiky dávají novou podobu a zaměření.

#### **IV. Druhá polovina 19. století v české literatuře: hledání slovanského ráje a příběhy z cizích světů**

*Ohlašujeme slavnému publiku, že se tu dnes, jakožto při slavné pouti provozovati bude znamenitá komedie na provaze, na koni i na zemi, – pak opravdový jeden Indián z Otahitánských ostrovů, padesát tisíc mil odsud vzdálených, polykati bude židl-éé-vidličky a nože.*

Bedřich Smetana, Prodaná nevěsta

Viděli jsme, jakými způsoby byla exotika ve francouzské literatuře zpracovávána od konce 18. století do první poloviny 19. století. Zmínili jsme také situaci na české scéně v období Jungmannových překladů a dotkli jsme se toho, proč česká literatura setrvala v jistém časovém zpoždění. Teprve od druhé poloviny 19. století se v Čechách projeví zásadní zájem o cizinu, spisovatelé a básníci začnou záměrně čerpat náměty z cizích prostředí.

Úpadku českého národního a kulturního života po roce 1848 za Bachova absolutistického režimu se mnoho umělců snažilo čelit úsilím o otevření Prozatímního divadla (1862), založením pěveckého sdružení Hlahol, ustavením Svatoboru (střediska českých umělců v čele s Františkem Palackým), a také založením deníků a časopisů, které sehrály významnou roli v oživení české literatury.

Cestování za účelem poznání, ať už po českých krajích či za hranice, se stalo v této době módní záležitostí, ale také přinášelo nezbytné zkušenosti. České spisovatele a básníky k tomu vedla kosmopolitní touha rozšířit své znalosti o cizích zemích a snaha zapojit českou kulturu do soudobých světových uměleckých proudů. Z hlediska našeho zaměření se můžeme zeptat, co vlastně český umělec považoval za *exotické* a jestli spojoval tento pojem s mýtem o ztraceném ráji či

s nějakými ideály, nebo jestli exotismus pro něj znamenal pouhé dekorum?

Exotismus v české literatuře dostane specifický charakter, bude se k němu vázat hledání slovanských kořenů. V období krize identity se národ obrátí ke svým pradávným mýtům, a tak se z těchto mýtů v průběhu 19. století zrodí idea společného původu a minulosti slovanských kmenů a národů. Tato sdílená minulost byla, jak už to s mýty bývá, spisovateli zidealizována a kladena za vzor. Navíc někteří slovanští příbuzní, zvláště ti, kteří byli geograficky nejvzdálenější, působili svou „divokostí“ a svými odlišnými mravy exoticky. Exotika Dalmácie, Černé Hory či Krymu se posléze neoddělitelně spojila s ideou mytického původu českého národa.

Prvním z těch, kdo této ideji slovanství sloužil, byl Jan Kollár (1793–1852). Vedle svého celoživotního básnického díla *Slávy dcera* (1824) proslul svou rozpravou *O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečmi slávskými* (1836). Hledal prapůvod českého národa, vypravil se dvakrát do Itálie za účelem slavistických studií. Z první cesty napsal *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko, se zvláštním ohledem na slavjanské živly roku 1841 konanou*. V tomto poněkud fantazijním cestopisu, kde se pojí fikce, mýty a realita, se Kollár snaží dokázat, že Itálie je kolébkou Slovanů: „Vendky (čili Venatky, Benátky, Bnetky, a zkažené mletky) dostaly jméno odtud, že nejprvnější a nejmnožší obyvatelé těchto ostrovův a výsep byli Veneti čili Slávové.“ Tato koncepce vrcholí v Kollárově vědeckém díle *Staroitálie slavjanská*, která vyšla teprve posmrtně v roce 1853.

Exotická tematika se začne výrazněji promítat v českých literárních dílech až v 70. letech. K zvýšenému zájmu o cizí světy přispělo několik dalších faktorů: nové překlady světové, především románské literatury první poloviny 19. století a rozvoj literárního života podpořený vznikem časopisů a deníků *Čas*, *Hlas*, *Národní listy*, které přinesly novou literární formu – fejeton.

## 1. Fejetony Jana Nerudy a Vítězslava Háška

Tvůrcem fejetonu je Jan Neruda (1834–1891). Pracoval mimo jiné jako novinář kulturních a divadelních rubrik časopisů *Čas*, *Hlas* či *Lumír* a deníku *Národní listy*, do nichž přispíval fejetony, které v nich získaly exkluzivní místo. Napsal jich přes dva tisíce a podepisoval je trojúhelníkem. Fejeton si po Nerudovi osvojili další spisovatelé a stal se uměleckou formou.

Fejeton hraje v dobovém kontextu téměř revoluční roli. Umožňuje totiž velkou svobodu ve vyjádření a ve způsobu psaní. Autor získává volnost otevřeně vyjadřovat své úvahy, své vlastní názory na aktuální události politické, společenské či tiskové a vedle toho líčí anekdoty, zajímavé a nevšední příhody lokální či cizí. Tato forma dovoluje autorovi libovolně vybírat a střídat své náměty a témata. Tón Nerudových článků je často bezprostřední, lehký, humoristický, někdy ironický, satirický, jindy vážný. Autor oslovuje přímo čtenáře, navazuje s ním kontakt ve formě rozmluvy. Fejetony, ať životopisné, o umění, kultuře, politice či o soudobé společnosti, četli snad všichni, byly nejpopulárnější ze všech žurnalistických forem. Nejoblíbenějšími se však staly cestopisné fejetony o neznámých a vzdálených zemích. Jan Neruda také jako první shromáždil své fejetony do knih *Pařížské obrázky* (1864) a *Obrazy z ciziny* (1872), ve kterých zachycuje zážitky, dojmy a úvahy ze svých četných cest.

V šedesátých letech poznal Neruda města, která v té době byla velice módní. V roce 1863 navštívil Paříž, pět let poté poznal i Benátky a Terst. Podnikl také mnohem odvážnější cestu do orientálních zemí: v roce 1870 se vydal až do Egypta. Jeho trasa vedla přes Balkán, Turecko a Palestinu. *Obrazy z ciziny* zachycují tyto dvě velké Nerudovy cesty do Itálie a Uher a na Blízký východ. K nejexotičtějším fejetonům v tomto souboru patří vyprávění o Káhiře, nazvané *Masr El Kahira*, které je rozděleno do pěti částí.

Je zajímavé sledovat, jak se Jan Neruda vypořádal s exotikou orientálních zemí, kterou mohl poznat z literatury před svým odjezdem z Čech. Země, do nichž se vydal se svým přítelem Emanuele Kittlem, ať to byla Palestina nebo Egypt, jsou zeměmi, k nimž se vážou starodávné mýty a legendy, důležitá období dějin lidstva a křesťanství. Proto také v 19. století do těchto zemí cestovalo mnoho spisovatelů a básníků. Orient pro ně představoval svět, kde se jejich básnická fantazie mohla neomezeně a bujně rozvíjet.

Nerudův popis Káhiry však charakterizuje především velice střízlivý pohled na skutečnost a na obyčejný, každodenní egyptský život. Nedá se říct, že by Neruda propadl tzv. orientální romantice. Historie a mýty představují nejmenší složku jeho fejetonů, a Neruda dokonce prožívá zklamání – realita egyptského města neodpovídá jeho očekávání a Neruda spíše orientální svět demystifikuje. Popisuje ulice, města, bazary, mešity, kavárny, paláce, výlet k pyramidám, ale především lidi a jejich způsob života. Srovnává to, co vidí, s tím, co si o Egyptu mohl přečíst či se doslechnout.

Přesto se nebojí svěřit se se svými dojmy, či dokonce s okouzlením: „Velká část severního Egyptu leží před námi rozestřena jako velkolepý obraz, jako přepestrý, mistrovskou rukou vyšíváný koberec, a vše vidíme pouhým okem v kouzelné jasnosti. – A je nám tu stále, jako by nám vypravoval arabský bajkař kouzelné povídky své.“ Toto okouzlení však brzy pomine: „Nebe je tak modré, vzduch tak balzámový – a nám uprostřed té dojemné krásy je tak neskonale smutno.“ Neruda hned naráží na skutečnost, která se podle něho nemůže ztotožnit s egyptskými mýty: „Plným proudem dere se sem kultura pokročilé Evropy – a lid sténá a pláče. – Víme, že slavené mystérie nebyly mnohdy víc než blbou pověrou. Rovněž zesprostěla příroda. Slavné růžové zahrady obmezují se již jen na malé Fayum, papyrus a lotos skoro vyhynuly, keř balzámový zmizel zcela. Za to rozkládá se tabák, kukuřice, rýže, cukr a indigo a vynáší sedlákovi pot a pašeti miliony.“

Neruda neváhá být velmi kritický a jeho popisy mají také značnou dávku osobní reflexe. To, co literatura dlouho tradovala jako krásné, Nerudu nepřitahuje: „Slavná Esbekieh, o níž celý svět ví a sní co o souhrnu báječných krás orientálních, kde možno se vesnit v kouzla *Tisíc a jedné noci*, mne nevábila.“ Neuhranuly ho ani pyramidy: „Jaká obrovitá to pitomost, jaká zázračná kůpa bezmyšlenkovitosti, jaký to do nebe tyčící, blbě do vůkolí pohlížející pomník královské svévole!“

Neruda rád popisuje charakteristické detaily, místní kolorit je důležitou složkou jeho vyprávění. Například popisu ulic a hlavní třídě Muski věnuje celou jednu část svého fejetonu, aby evokoval atmosféru, která v Káhiře vládne: „Ulice jsou jako v Orientu vůbec velmi úzké, zcela nepravidelné, plné koutů, záhybů, a zřícenin. V Muski je tlačeniště a chumelenice od prvního ranního svítání až přes večerní soumrak. Někdy je přímo nemožno proniknout dál. Velbloudi a osli, koně a psi, lidé a vozy shluknou se do takového klubka, že není spásy, pokud vše nepřetne bič běhounův nebo bezohledný, ostruh a uzdy nešetřící jezdec. Hluk se valí tu jako věčný vodopád...“

Z Nerudových popisů se vytrácí obvyklá a tradovaná malebnost a krása orientálního prostředí a jeho fejetonem Masr El Kahira prostupuje především silné sociální zaujetí. Neruda odhaluje rub orientální romantiky, zachovává si střízlivý, realistický a bystrý pohled na život kolem sebe. Je příliš zaujat chudobou, bídou a nespravedlností, která v navštívené zemi vládne. Dá se říci, že toto sociální cítění se objevuje v cestopisné literatuře Blízkého východu poprvé. U francouzských autorů převládalo ohromení dějinami, uměním a mýty, a přitom současnost v podstatě šla stranou.

„Majitel některého krámu vyhodil celý koš kostí a slupek. Smečka prašivých, nevýslovně hubených psů žene se po kořisti, ale již je mezi nimi malý kluk, ještě vychrtlejší a hladovější, a pere se s psy o každé sousto.“ Takových detailů si Neruda všímá, takovéto výjevy mu brání psát o čarovné kráse Orientu. Přiznává: „Již milejší mně byla vyjíždka

k Bulaku, nilskému přístavu Kahýry, kde možno studovat lid sám. Zde se scházejí dělníci z továren, pracující z donucení, plavci nilští, donucení stavěči silnic, bydlící jen v děrách zemských, pak sedláci unaveni, touží po opíti se...“

Neruda ve fejetonu o Egyptě razantně odsuzuje sociální nespravedlnosti, odhaluje propast mezi chudými a bohatými a upozorňuje na mylné představy, které Evropané mohou mít o situaci v této tzv. bájně zemi Orientu: „Podívejme se zde trochu blíže na ty ‚regenerátory‘ Egypta, o jejichž civilizátorských snahách Evropa tak mnoho krásného čítá, jakými že jsou vlastně dobrodinci svého lidu! Přední z nich byl tedy Mehmed Ali. Veškeré opravy jeho čelily jen k panovnickému a finančnímu prospěchu osoby jeho, – utlačoval lid egyptský sám dost a dost. Nyní nemá lid již ničeho, praničeho...“

Nerudův přístup k exotice Egypta, jak ho vidíme ve fejetonu Masr El Kahira, se prosazuje v celých *Obrazech z ciziny*. Neruda nerozvíjí mýtus o kráse orientálních zemí, cílem jeho putování bylo poznat jejich nepřikrášlenou skutečnost, a ne její bájnou a literární verzi, naopak na vše kolem sebe se dívá kritickým okem. Cílem jeho fejetonů je hlavně seznámit české čtenáře se skutečnou realitou orientálních zemí, kterými putuje.

Na tradici českého cestopisného fejetonu se podílel také básník Vítězslav Hálek (1835–1874). Ve stati *Kterak měli bychom cestovati*, otištěné v *Národní listech* (8., 15. a 23. července 1873), píše: „Cestování stalo se už požadavkem vzdělanosti moderní a stává se den ode dne požadavkem nezbytnějším. – Viděti jest zrovna heslem společnosti moderní.“ V jeho požadavku cestování se ovšem silně odráží idea slovanské vzájemnosti: „Ale cestovati do zemí slovanských jest věci nezbytnou. – Míti obrazy ze zemí slovanských chopené a zpracované s duchem, a k tomu duchem specificky českým, bylo by nám nesmírně dobrým a ještě snad více včasným.“



S tímto záměrem a cílem vykonal Hálek v 60. a 70. letech několik cest za poznáním slovanského jihu. V roce 1865 se vydává na Balkán a do Cařihradu. V paměti mu ale utkví především Černá Hora. „Zapomenutá a chudá země statečných horalů, v jejichž vytrvalém odporu proti Turkům spatřuje právem příklad a symbol slovanské nezdolnosti.“ Tak charakterizuje Hálkův přístup Dušan Jeřábek v doslovu k souboru Hálkových cestopisných textů nazvanému *Obrázky z ciziny* (1958).

Ve svém fejetonu *Na Černé Hoře*, který vyšel v *Národních listech* (12. a 18. 7. 1865), Hálek vyjadřuje obdiv k černohorskému „divokému“ a „prostému“ národu, jehož kvality idealizuje: „Bedra Černohorcova zastupují vše, co naše vozy vykonávají.“ Zároveň se s tímto národem, který považuje za příbuzný, ztotožňuje: „Pravil jsem, že [jsem] z Čech ze zlaté Prahy; to dostačilo, že mně hned podávali ruce, že prý jsem jejich bratr Slovan.“ – „Nejsi-li Turek, necestuješ nikde bezpečněji než zde a neznám národa dobrosrdečnějšího a otevřenějšího než Černohorce.“

Hálek nachází v Černé Hoře kořeny českého národa, jeho mytickou minulost, necestuje pouze v prostoru, ale také v čase: „Přihlížíme odtud již kus Černé Hory. Pohled to divoký – město to ještě nejméně ztratilo na svém rázu slovanském.“

Hálkovy popisy míst, zdůrazňující osobní dojmy a pocity, nabývají až idylického charakteru. Setkáváme se s popisy nebo přirovnáními jako „přístav jeho jest okrášlen pěknými sady“, „je ti jako bys byl již v tiché domácnosti, u krbu, mezi svými“ nebo „[jsi] tu na první pohled jako uzavřen a od všeho ostatního světa odloučen“.

Hálek vidí Balkán jako zemi původu Slovanů, proto tuto zeměpisnou oblast idealizuje. Dojmy a zážitky z této cesty a sblížení s jižními Slovany se stanou nedílnou součástí jeho díla – byly například impulzem pro vznik epické básně *Černý prapor* (1867).

## 2. Básníci a prozaici kolem časopisu *Lumír* a příběhy z cizích světů

*Držela jej pevně a zdálo se mu, že s ní letí tím velkým, mystickým, svatým Orientem, a ona múza a sibyla toho fantastického světa ukazovala mu a odhalovala celou minulost toho zašlého světa.*

Julius Zeyer

Časopis, ve kterém se nejvíc tiskly „příběhy z cizích světů“, jak tento typ prózy nazývá M. Pohorský (Dějiny české literatury III, s. 228), byl *Lumír*. Vycházel od roku 1851, ale fejetony a črty s exotickými náměty se v něm objevovaly teprve od 70. letů a byly podepsány jmény Svatopluka Čecha, Františka Heritese, Serváce Hellera či Julia Zeyera. Časopis redigoval v letech 1877–1898 Josef Václav Sládek. Generace lumírovců, oslovená francouzským parnasismem, prosazovala svobodu básnické tvorby, především v rozšíření tematického obsahu literárních děl a snažila se o jejich světové zaměření. Kosmopolitismus usiloval o vykreslení co nejpestřejšího koloritu. „Tato díla, a vedle nich i řada dalších, působila hlavně exotičností motivů a přírodních scén tvořících pozadí vyprávěných příběhů.“ (tamtéž, s. 259)

Spisovatelé a básníci lumírovské generace se věnovali exotické tematice ve snaze přiblížit se světu za českými hranicemi. Jedním z cílů bylo poznat cizinu, čerpat z ní náměty a předat tuto zkušenost zvědavým a dychtivým čtenářům. K tomu jim elegantně a jednoduše sloužil především fejeton, a sice pro svůj lehký styl a krátkou formu, navíc pravidelně vycházel v časopisech, které byly všem dostupné. „Snaha rozšířit látkově obsah literatury souzněla s úsilím pojímat český život v širších kulturních souvislostech i s úsilím dát literárním dílům co nejpestřejší kolorit.“ (tamtéž, s. 258)

V kollárovské tradici slovanského bratrství pokračuje tvorba básníka Svatopluka Čecha (1846–1908). Posilovat jednotu českého národa a celého Slovanstva se stalo Čechovou velkou ctižádostí

a hlavním tématem jeho literárních děl. Jako mnoho jiných spisovatelů této doby poznal „na vlastní kůži“ ostatní slovanské země. Vydal se roku 1874 na Krym, na Kavkaz a také do Cařihradu. Hned poté v *Lumíru* v roce 1875 vychází *Čerkes*. Tato veršovaná novela, inspirovaná cestou na Východ, líčí smutný příběh mladého kozáka pronásledovaného nešťastným osudem. Nedaří se mu ani v lásce k jedné české dívce, ani ve vlastenecké snaze osvobodit potlačený čerkeský lid. Čechovy dojmy z cest se staly námětem jeho dalších prozaických děl: *Kresby z cest* (1884), *Upomínky z Východu* (1885) a *Cestovní poznámky Svatopluka Čecha* (1899).

Sloužit slovanské ideji a vlasti bylo jedním z Čechových nejvyšších ideálů, proto také exotika alegorické skladby *Písně otroka* (1894) představuje pouze kulisu: má zastříti kritiku tyranského potlačování českého národa, která by jinak byla rakousko-uherskou cenzurou okamžitě zakázána. Exotický rámeček skladby je výrazný od prvních veršů: „Dobře tu dnes pod palmami hověti ve svitu lunny / tělu prací zmořenému – / k nám si sedni, zpěvný druhu, sladkozvuké nalad' struny, / vyjev písní zlaté dumy, které v čele snivém tkáš.“ Otrok se bouří proti svému ponížení a písněmi probouzí svůj lid v koloniích, aby se nenechal dál utlačovat a stal se svéprávným, samostatným a svobodným: „Všechny síly sbírejte se, až je k činu svolá čas, / pobratří se lidstvo volné, klesnou pouta otroků / a též prapor náš, ó bratří, zavlá v jasném vysoku.“

Popis „země svobody“ se mísí s popisem exotického kraje a přívětivé přírody, kde vládne rajská harmonie: „Však co vidím? Břeh tam nový – smavé slunce příštích let / ozařuje jiný, svěží, bouří ohrožený svět. / Palem rozkošná tam zeleň, v níž se blýská zlatý plod, / obhlíží své libé vděky v modré hloubi klidných vod / a kraj úrodou se směje, květ a klas a hrozen rév, / k pilné práci, vděčné sobě, veselý se druží zpěv, / ruce všechny bez okovů, jasná pracovníků tvář / – nikde nepsána tu v čelo různou hlinkou črta kast, / rovných, volných spolubratří svobodná tu, šťastná vlast.“

Politicky zaměřená skladba *Písně otroka* se setkala s tak velkou popularitou, že hned během prvních osmi měsíců měla dvacet tři vydání.

Pro nás jsou však v rámci příběhů z cizích světů mnohem atraktivnější fejetony, črty a básně Josefa Václava Sládka (1845–1912), které napsal pod dojmem své cesty do Ameriky. Třiadvacetiletý mladík opouští v roce 1868 svou vlast, kde trpí nespokojeností, duševním neklidem, strastmi a útrapami. Odplouvá do Ameriky hnán touhou poznat nové země, nabýt nové zkušenosti, ale hlavně zažít pocit svobody. Ještě před svým odjezdem vydal Sládek básně *Z irských melodií* a *Španělská romance*, kde se už silně projevuje jeho odpor proti utlačování českého národa.

Dvouletý pobyt v tzv. zemi svobody představoval pro Sládka velkou zkušenost, vyspěl nejen jako muž, ale také jako básník. Vystřídal mnoho zaměstnání a procestoval řadu států Unie. Nejvíce času strávil v Chicagu, kde byl domácím učitelem jedné české rodiny, ale vydal se dál, strávil tři neděle v městečku Kewaunee u jezera Michigan ve státě Wisconsin, později pobýval i v Missouri, Texasu, kde se měsíc toulal s puškou na rameně a došel až k Mexickému zálivu. Po návratu do Čech uspořádal mnoho besed a přednášek o svých zážitcích a dobrodružstvích na americkém kontinentě.

Literární tvorba, která z této cesty vzešla, má dva základní tematické okruhy. V prvním se silně projevuje Sládkův stesk po domovu – po celou dobu svého pobytu v Americe trpce prožívá odloučení od vlasti a od matky. Tento smutek zaznívá více v básních než ve fejetonech a črtách, které většinou psal až po návratu domů. Fejetony vycházely hned od počátku 70. let v *Lumíru* a v *Národních listech* (např. v roce 1871 Severoameričtí Indiáni).

Kniha *Básně* vyšla teprve pět let po Sládkově návratu do vlasti, v roce 1875. Tento soubor básní z Ameriky, Čech a milostných veršů pro zemřelou ženu před knižním vydáním postupně vycházel v *Ruchu*, *Květech* či *Lumíru*.

Ve svých verších Sládek vyjadřuje trpké odloučení od vlasti, které jim dává teskný ráz, jako třeba v básni Do dále:

Má otčino, mně po tobě se stýská!

...

Ó domovino, domovino v dále,  
kéž vyslovit mi lze, jak toužím zpět,  
ten stesk, jenž v prsou jako oheň pálí.

Sládka trýzní smíšené pocity. Se steskem po vlasti a se soucitem s národem se mísí chvála americké volnosti, nadšení pro tamní občanskou svobodu, pocit provinění a lítosti, že opustil svou vlast a nemůže bojovat po boku svých bratrů. Najdeme to v básni Bratřím do dále:

Bratři, milí bratři moji  
v dálné rodné domovině,  
zápasíte v tuhém boji,  
a já tčkám po cizině.

...

Leč kdy byl bych orlem v letu  
a vy ptáci za mřížkami,  
vrátím se z těch volných světů  
žit anebo umřít s vámi.

Druhou tematickou rovinou Sládkovy literární tvorby z cesty za oceán je odsudek utlačování severoamerických Indiánů a násilí páchaného americkými kolonizátory. Do osudu Indiánů promítá Sládek osud českého národa, trpícího po staletí pod vládou rakousko-uherské monarchie. V básni Na hrobech indiánských odsuzuje bezpráví ve

svobodné zemi a vybíjení Indiánů, původních obyvatel kontinentu, a ničení jejich svěbytné kultury:

Zem svobodná, a přec tu bezpráví,  
jak děsnějšího neviděly světy:

...

Já viděl lid ten před vašimi domy,  
jak s žebrákovou čekal tváří bédnou,  
a marně čekal, ven až po něm shlédnou,  
hodí drobet spadlý pod stoly:

a divže srdce přitom nepuklo mi:  
syn země té, žebrácké o holi!

Volnost jste sobě zbudovali tady,  
evropský otrok zdání o ní nemá,  
však ztřísněnu ji krví vidím všady  
dnes, v minulu – a budoucnost je nemá.

Tento žalozpěv vyšel v *Ruchu* v roce 1870. Sládek ho napsal ve Wisconsinu v městečku Kewaunee, odkud pocházejí další básně, v nichž vyjadřuje sympatie k Indiánům a pobouření nad vyhubením jejich kmenů: U jezera Michigan, Papů, Mississippi.

Fejetony, črty a obrázky z Ameriky, které vycházely v časopisech a novinách během 70. let, jsou velice různorodé. Nacházíme v nich popisy krajin, zvyků amerických občanů, způsobu života a osudu českých přistěhovalců, dále popis státního a sociálního zřízení, úvahy o těžkém postavení severoamerických Indiánů. Fejeton *Česká opera v Americe* (Lumír 1873) charakterizuje spíše humorný tón, fejeton *Můj přítel Mulat* (Lumír 1873) vypráví o Sládkových potížích při jeho potulkách a fejeton *Jaru vstříc* (Lumír 1874) je zase cestopisný obrázek

americké krajiny. Duševní sváry, které poznamenaly Sládkovy verše, se z jeho fejetonů vytrácejí, nahrazuje je klidné vyprávění a vzpomínání.

V básních najdeme také popisy exotické americké přírody a přirovnání k rajským zahradám: „Leč budu psát, však lichými ne slovy, / vždyť jsem tu zem jak černý ráj, / s jezery modrými, že azurový / můž s nimi závodit jen nebes kraj.“ (Na hrobech indiánských)

Ale americká zkušenost především vyvolává v Sládkovi smutek po vlasti a slouží jako prostředek kritiky rakousko-uherské monarchie. Cesta na daleký kontinent přinesla také zklamání a vzbudila touhu nejen po svobodě českého národa, ale také po všeobecné lidské volnosti. Cesta za oceán se Sládkovi stala cestou k sobě samému.

Exotika se stává plnovýznamovou složkou literárního díla teprve v básnické a prozaické tvorbě Julia Zeyera (1841–1901). U Zeyera nabývá exotika estetické funkce a neslouží již jako prostředek kritiky soudobé společnosti či jako jakýkoliv jiný nástroj ideologie, stává se vlastním tématem, námětem jeho povídek a novel. Zeyerův zájem o orientální literaturu není spjat pouze s jeho příslušností k *Lumíru* či s tehdejšími dobovými potřebami seznámit českou kulturu se světovou, je to především zájem osobní a přerůstá v celoživotní vášeň.

Zeyer se ve svých literárních dílech nepřesouvá pouze prostorově, ale také do dálek časových. K častým inspiračním zdrojům jeho děl patří mytologie, báje, legendy, ságy, středověké příběhy jsou častými náměty jeho děl. Minulost českého národa a ostatních evropských nebo orientálních národů ho nepřestala fascinovat a stala se předmětem jeho novoromantických vyprávění: *Vyšehrad* (1880), *Karolinská epepeja* (1896), *Radúz a Mahulena* (1898). Zeyer čerpá náměty a motivy nejen z četby, ale také ze svých cest, při nichž poznal mnoho evropských a orientálních zemí.

Orientální látky a náměty – indické, čínské, japonské, semitské, staroegyptské a arménské – jsou rozsety po celém Zeyerově díle.

V *Lumíru* vycházely povídky *Smrt Evy* (1877), *Zrada v domě Han* (1881), *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* (1882) a *O velkém bolu boha Izanagi* (1891). Knižně vyšly v této době *Báje Šošany* (1880), *Gompači a Komurasaki* (1884) či *Stratonika a jiné povídky* (1892).

Tyto příběhy s exotickými motivy byly ve své době velice módní a setkávaly se s velkým úspěchem. Zeyer v nich unáší čtenáře do bájného světa bohaté a pestré obraznosti. V jeho popisech orientálních krajín nechybí kolorit a malebnost, jako v jeho povídce *Večer u Idálie*: „Do bledě modrého, stříbrem protkaného nebe trčela ostrým hřebenem dlouhá řada hor – daleko za tím horstvem a vysoko nad ním strměla v celé slávě své sopka Fudžijama a od svahů těch hor až k mé vesničce rozprostíraly se nivy sluncem polité, zahrady plné ovocných stromů, ověšených zralými plody, blyštily se veliké vody stojaté i tekoucí, modravé a stříbrošedé...“

Zeyerův styl je založený až na pohádkovém vyprávění, často parafrázuje staré čínské, japonské a jiné orientální mýty. Většina jeho příběhů má pohádkový ráz. Do Zeyerových povídek vstupují další příběhy, které vytvářejí protiklad k vlastnímu povídkovému rámci. Hrdinové unášejí své posluchače vyprávěním příběhů z pradávných dob, jako právě v povídce *Večer u Idálie*. Gracián vypráví své milé Idálii šest „žaponských“ legend. Pro tuto povídku, podobně jako pro řadu dalších, jsou charakteristická nepřesná, neurčitá časová a místní určení, která dávají vyprávění tajemný ráz, podobně jako v pohádkách či mýtech: „Před dávnými, dávnými lety, řekněme před stoletími, stál v jisté krajině v Žaponsku, nebo chcete-li v Číně, v klidném, zeleném údolí malý chrámek, a v němž žil jistý buddhistický mnich.“

Jako v legendách zde hrají důležitou roli také nadpřirozené jevy a tajemné síly, které vstupují zcela přirozeně do dějů: „Nedomluvil, a hle, stála před ním stará jakás žena. Usmívala se na něj potutelně, ale ne zlomyslně. Nebyl to nikdo jiný než zlý onen démon, který na ní tuto podobu byl na sebe vzal.“ Zeyerovy příběhy mají podobně jako *Večer*



u Idálie morální a poučné vyústění: „Pohádka jeho zdálo se že chtěla znova potvrdit to staré jako lidstvo samo rčení, že světská sláva stín a že je život snem anebo obráceně, chcete-li, sen životem.“

V mnoha povídkách, jako v povídce Blaho v zahradě kvetoucích broskví, narážíme na úvahy o hranicích mezi snem a skutečností: „Moudří a rozumní praví nám bláznům: ‚Vše čeho se domníváte, je pouhý sen.‘ Ale ptáme-li se my blázni těch rozumných, čím vlastně bdění je, čím sen – tu nemohou nám podat určité odpovědi. A tak my blázni tedy nevíme, co je vlastně pravdou, zdali sen či to, co rozumní nazývají skutečností. A což kdy oboje bylo pravdou? – ‚Život je snem a sen je životem,‘ šeptal jsem sám sobě. ‚Kde je hranice mezi vidinou a skutečností?‘“

Často se dokonce v Zeyerových povídkách sen prolíná s realitou, takže vyprávění získává fantastický ráz. V citované povídce se hlavní hrdina Hoangti, syn osamělého prodavače tkanin z kraje kianského a ženy zobrazené na nádherném čalounu, zamiluje do krásné dívky Míngei ze zahrady kvetoucích broskví. Po měsíčním manželství však zjistí, že je již několik staletí mrtvá: „Přišli jsme na pěšinku, zahlídli pahorek a konečně kolíbající se broskve. Jak ale popisovati ohromné mé překvapení, když jsem ani sad, ani dům, ani ‚Blaho v zahradě kvetoucích broskví‘ nenalezl! – Myslil jsem, že se mi zdá hrozný sen, a chtěl jsem se z něho probudit. Ale, ach, byl to pravý opak: ze sna rozkoše a lásky byl jsem se probudil k bolestné, zoufalé skutečnosti. Padl jsem do mdloby na rozvalený rov.“

Příběhy mají většinou podobný tematický půdorys a příbuzné postavy: proti světu pomíjivých vášní a slabostí stojí svět ideálů a svět základních lidských hodnot. Ušlechtilý svět mýtů kontrastuje s realitou: „Ani ty, ani já nehoníme se za úspěchem, neboť žízníme po ideálu, a ne po potlesku.“ (Večer u Idálie)

Zeyer záměrně vykresluje svět, který se jeví jako lepší než skutečnost kolem nás, je to svět pradávnych tradic, duchovných hodnot

a vysokých ideálů. Návrat z tohoto světa je často provázen vystřízlivěním: „Toulali jsme se ještě nějaký čas po Krymu. Pak vrátili jsme se opět v život všední, kde trpkost a smutek na nás čekaly.“

I když se Zeyerovy příběhy odehrávají v rámci starodávných mýtů a legend, hrdiny často stíhají problémy moderního člověka. Patří k nim například odpor k měšťáctví, který v tomto období 19. století zazníval v mnoha literárních dílech: „Oběma nám bylo nevolno ve středu těch usedlých, více méně ctnostných a střízlivých lidí, kteří vesměs měli povinnosti, povolání a cíle života. – Necháпали jsme vznešenost těchto narážek v hereckých úlohách oněch dobře po občansku smýšlejících měšťanů.“ (Blaho v zahradě kvetoucích broskví)

Zeyer tedy zpracovává ve svých povídkách legendy a mýty z orientálního světa nejen pro bohatost motivů a námětů, ale také pro jejich výlučnost, kolorit a schopnost rozněcovat představivost čtenářů.

Významným příslušníkem generace lumírovců byl Jaroslav Vrchlický (1853–1912). Svými překlady a studii umožnil české literatuře seznámit se s mnoha významnými díly světové literatury, čímž nepochybně ovlivnil výrazně její vývoj. Nepřeberná řada Vrchlického překladů patřila k inspiračním zdrojům české poezie. Z našeho pohledu významnou roli nepochybně sehrál výbor z Victora Huga *Básně*, v nichž je Orient jednou ze základních tematických složek. Tento překlad z roku 1874 je dokonce první Vrchlického vydanou knihou. V *Lumíru*, do něhož přispíval v letech 1877–1898, pravidelně mimo jiné tiskl překlady ze starší a současné francouzské literatury. Časopis poskytoval přehled o umělecké činnosti básníků Francie a dalších zemí.

Vrchlický své francouzské překlady shromáždil ve dvou antologiích *Poezie francouzská nové doby* (1877) a *Moderní básníci francouzští* (1893). Vedle básní Victora Huga, Alfreda de Vigny, Leconta de Lisle, Théodora de Banville a dalších dnes už více méně zapomenutých básníků zde najdeme ovšem také verše Charlese

Baudelaira, Paula Verlaina, Arthura Rimbauda a Stéphana Mallarméa, které Vrchlický pro českou poezii objevil. Vrchlickému se tak podařilo představit českému obecnstvu nejaktuálnější tendence francouzské literatury, k nimž také patří už zmíněný orientalismus. Čeští básníci mohli z Vrchlického překladů čerpat bohaté náměty, motivy, obrazy, myšlenky a básnické formy. Vrchlický věnoval tzv. prokletým básníkům navíc řadu studií v knihách *Básnické profily francouzské* (1887) a *Nové studie a podobizny* (1897), v nichž jasnozřivě podal portréty a charakteristiky těchto zakladatelů moderní lyriky.

V roce 1877 vydal Vrchlický *Výbor z Květů zla* od Charlese Baudelaira. Tento výbor obsahoval padesát překladů, na nichž se vedle Vrchlického podílel Jaroslav Goll. Stal se velkou inspirací pro českou literární scénu v devadesátých letech 19. století. Vliv tohoto francouzského básníka byl natolik zásadní, že můžeme mluvit o baudelairismu v Čechách. Uvedení Baudelairova díla do české literatury na konci sedmdesátých let 19. století bylo převratným činem. Baudelaire totiž nebyl ve Francii literární kritikou a historií ještě veřejně uznáván jako básník, ač byl již zhruba deset let po smrti. Na vytváření moderní české poezie pak měli samozřejmě velký vliv také ostatní tzv. prokletí básníci.

Ve dvacátém století na Vrchlického navázal Karel Čapek svou antologií *Francouzská poezie nové doby* (1920). Vrchlického a Čapkovy překlady vnesly do české poezie mimo jiné exotismus a s ním téma odjezdu, téma tak drahé právě prokletým básníkům.

České spisovatele tedy nevedla v tomto období k exotismu snaha o únik či o odtržení od každodennosti a hledání atraktivního materiálu pro literaturu, ale spíš dobová potřeba a touha přiblížit se cizímu světu jak kulturně, tak umělecky.

Exotika se kolem 70. let 19. století stala v české literatuře důležitým pozadím i prostředkem kritiky a odsouzení sociálních

nespravedlností a politického útlaku (Neruda, Čech, Sládek). Současně do literatury vstupuje vědomí, že český národ není jediným utlačeným národem na světě. V exotických kulisách se také odehrává drama hledání slovanských kořenů (Hálek, Čech). Exotismus je tak silně spjat s mytickou minulostí českého národa a s posílením národní identity a vlastenectví (Sládek).

Teprve později se exotismus stává samostatnou složkou literárních děl, ať už tématem či námětem, a není zatížený jinou funkcí než estetickou (Zeyer).

Vrchlický svými překlady přispěl k rozšíření znalostí světové literatury a usnadnil básníkům tvořícím v 90. letech jejich orientaci v souladu s vývojem světové poezie, k němuž neodmyslitelně patří zaujetí pro exotiku. Ale už Vrchlický si uvědomoval ambivalentnost a rozpornost exotismu a upozorňoval na jeho skrytou tvář: „Víc než jiný stav duše cítí diletantismus spor mezi skutečností a ideálem, jeť on stále živ chimérami minulosti, a odtud smutek, stísněnost a v nejlepším případě trpká resignace. Exotismus pak zvláště nese zárodek tísňe a smutku v sobě, měřít on nicotu člověka dle ohromnosti vesmíru, a také jiný refrain románů Lotiho jest malichernost člověka vůči ohromnému panoramatu cizích krajů a moří, ta smutná jistota, že neuvidí je nikdy víc, že zmizí beze stopy, kdežto ony zůstanou. Jiná otázka. Čím budou obě tato stadia duševní v dějinách příští civilizace, jaká jest cena jejich a jaký jich význam?“ (Diletantismus v nové literatuře, in Nové studie a podobizny, s. 80)

## V. Proměna exotismu v druhé polovině 19. století v básnickou vzpouru a tzv. poésie du départ

### 1. Charles Baudelaire a význam exotiky pro moderní lyriku

*Celý svět naší civilizace byl Baudelairovi malým – dál, pryč odtud ať lodí, ať drahou, ať vzduchem, ať opojením révy, opia, hašiše či lásky – jen odtud v jiný svět, v ustavičně nekonečné elevaci.*

Jaroslav Vrchlický

U zrodu moderní poezie stojí bezesporu Charles Baudelaire, její magnus parens, jak bývá často nazýván. Jeho tvorba přinesla řadu základních impulzů pro vznik celé řady moderních básnických tendencí a směrů od symbolismu, jehož byl zakladatelem, až po surrealismus, ať se jedná o poezii světovou či českou. Zákonitě proto najdeme v Baudelairově díle řadu básní i próz, kterými našemu mýtu o posledním ráji, situovaném v exotických končinách a často na ostrově, dal tento básník zcela jinou, už moderní podobu. V jeho díle nabývá tento mýtus nové podoby, stává se přímou výzvou k hledání nového životního i básnického ideálu a je kladen do přímého protikladu proti stavu současné společnosti, proti „tomuto světu běd“.

Charles Baudelaire, narozený 9. dubna 1821, byl ve svých dvaceti letech jako mladý pařížský bohém a dandy poslán rodinou, otčímem plukovníkem Aupickem, do Indie. Tato cesta měla napravit jeho nespoutané a výstřední chování. Mladý rebel vyplouvá 9. června 1841 z Bordeaux na lodi *Paquebot des Mers du Sud*. Mladík se však ani při plavbě nepřestává bouřit. Když v září loď zakotví u ostrova Mauricius, odmítne pokračovat v cestě a nalodí se jen pod podmínkou, že ho kapitán

vysadí na ostrově Bourbon (dnešní Réunion). Tam nastoupí na zpáteční loď do Francie. V únoru 1842 je konečně v Paříži.

Tato nepovedená a pro Baudelaira hořká cesta však trvale poznamená jeho básnickou imaginaci. Jeho exotické zážitky byly sice krátké a nechtěné, ale měly na jeho tvorbu velký vliv a zanechaly v ní řadu výrazných stop. Ze své cesty si přiveze utkvělou nostalgii po exotických dálkách, která se bude vždy probouzet, když na šedou Paříž „víku podobno se spouští nebe siné,“ a také první publikovanou báseň Jedné kreolské dámě, která se objeví v revue *L'Artiste* v květnu 1845. V souvislosti s Baudelairovou zálibou v exotice je třeba zmínit rovněž jeho dlouholetý milostný vztah s míšenkou Jeanne Duvalovou, zvanou též „černou Venuší“ jeho díla.

Sonet Jedné kreolské dámě Baudelaire zařadí později do sbírky *Květy zla*, na níž pracuje už od roku 1841 a která se dočká prvního vydání až v červnu 1857. Toto první vydání bylo pro urážku náboženství a veřejné mravnosti soudně stíháno. V roce 1861 Baudelaire definitivně uspořádal svou sbírku do oddílů Splín a Ideál, Pařížské obrazy, Víno, Květy zla, Vzpoura a Smrt.

Touto důmyslnou kompoziční architekturou Baudelairovy lyrické šestidílné skladby neustále prokmitává konflikt splínu a ideálu, který nabývá různých podob. Splínu je věnováno osm básní, z nichž čtyři mají stejnojmenný název. U Baudelaira toto anglické slovo nabývá nového, silnějšího významu. Splín v jeho básních neoznačuje přechodnou, zdánlivě bezpříčinnou melancholii, která se projevuje nechutí ke všemu, nýbrž představuje skličující, ničivý pocit úzkosti z bídy samotného bytí. „Ze světa se stává vlhká cela“ (Splín) a v ní „je tento život zlo“ (Semper eadem). Baudelaire je jedním z prvních básníků v dějinách moderní literatury, který vyjádřil tento tíživý prožitek splínu, vyrůstající ze zmechanizovaného, ubíjejícího života v moderním velkoměstě. Avšak odmítl opustit Francii, jako by chtěl všechnu bídu bytí prožívat na

pařížské dlažbě. Tento „muž z davu“ prožívá svůj *mal du siècle* až do sebezničení.

Básník se odhodlá vytěžit krásu ze zla, napodobuje tragédii člověka a jeho osudu, který je pro něho zakletý v neustálém konfliktu nebe a pekla. Chce ulevit své duši od nudy, splínu a bolesti. Jedinou možností je vytvořit v poezii novou skutečnost, která by byla protipólem splínu. „Není pochyby o tom, že Baudelaire po svém hlubokém poznání zla snažil se najít cestu k čisté kráse tam, kde by pozbyl smyslu pro rozdíl mezi zlem a dobrem, kde by mohl uniknout svědomí a najít zapomenutí,“ píše Felix Vodička ve své studii *Březina a Baudelaire*.

Jednu z cest jak najít *čistou krásu* nalézá Baudelaire v exotismu. Tam se obrací se svou neustálou touhou a potřebou být jinde. Exotika představuje jeden z ideálů, vedle lásky, vína či krásy, a nabývá u něho jiného významu než u romantických autorů. Jeho exotika je protipólem městského pekla, stává se protiváhou jeho splínu. V ní nachází svůj duchovní ideál. Básník chce utéct ze staré, špinavé Evropy, přemísťuje se ve svých vidinách jak v prostoru, tak v čase. Jeho žízeň po dálkách se mísí s nostalgií po edenské době. A ve svých básnických obrazech evokuje vzdálenou, neznámou a vysněnou zemi.

Baudelairova poezie svědčí o touze po návratu k rajskému stavu. Každodenní život je pro něho pádem do bídy a běd světa, jak to najdeme v básni v próze *O jedné hodině zrána*. Jeho lítost a stesk nad tímto světem ho nutí vracet se až k edenské kráse a harmonii, s jejímiž svůdnými náznaky se setkal na své plavbě do Indie. Obraz blaženého života spojeného s ostrovem a exotikou, jak utkvěl při této plavbě v jeho duši, se časem nepochybně proměnil v hlubokou obsesi Edenem. Jeho ráj je ovšem rájem ztraceným, ale přesto nás Baudelaire zve do blažené země „řádu a krásy“ a zakládá nové pojetí exotismu.

Najdeme ho v básních *Minulý život*, *Člověk a moře*, *Exotický parfém*, *Vlas*, *Vyzvání na cestu*, *Jedné kreolské dámě*, *Moesta et errabunda* a *Cesta*, a také v *Malých básních v próze* ve *Vyzvání na cestu*,

Hemisféře ve vlasech a Anywhere out of the world. Protiklad těchto básní může představovat báseň Cesta na Kyteru, která není cestou do blažené země, ale naopak, tento mytologický ostrov lásky se Baudelairovi promění v ostrov smrti.

Skutečnost, kterou se Baudelaire nechal inspirovat, není důležitá. Nesejde na tom, je-li země, kam nás zve ve svých básních, konkrétní exotická země, Réunion nebo Tahiti. Důležitý je způsob a míra jejich idealizace. V malé básni v próze Záměry o tom říká: „Putuje-li můj duch jako na větrném koni, proč tělo nutit ke změně místa? A nač záměry uskutečňovat, je-li záměr už sám o sobě požitkem dostatečným?“

Jádro Baudelairovy poetiky exotického ráje nalezneme v sonetu Exotický parfém.

Na horkých prsech tvých, s očima zavřenýma  
když dýši vůni jich u večer jesenní,  
zřím šťastné pobřeží, jež v jasném plameni  
monotónního slunce oslněno dřímá;

a ostrov lenivý, kde rodí vlahé klima  
podivné stromoví, plody a koření,  
kde muži štíhlí jsou, statní a vzpřímení,  
a kde žen otevřený pohled žasem jímá.

Atmosféra podzimního večera a vůně ženského těla se zde asociativně spojuje s vidinou exotického pobřeží. Vůně se tak proměňuje ve vizuální vjem. Baudelaire se ve své imaginaci přenáší na rajský ostrov, kde nachází své pojetí krásy, krásy smyslové a duchovní, kde „má krása chrám“, a tím jeho exotika nabývá estetické funkce.

Baudelairovy exotické evokace nám mohou připomenout Gauguinovy obrazy. Jejich motivy jsou prosté, nepřiliš početné a často se opakují. Snad proto je dojem, který vytvářejí, tak intenzivní. Motiv



a symboly, které Baudelaire vybírá, jsou všeobecně považované za *exotické* či *rajské*. F. X. Šalda o tom píše: „Není nikdy u Baudelaira přepisu skutečnosti, není objektivné popisnosti: všechny věci vnějškové mění se u něho v budovatelky vnitřního světa, svéprávného světa hrůzy, krásy, úzkosti, lítosti, rozkoše nebo nudy.“ (Několik „Prokletých básníků“, Zápisník III, s. 296)

V Exotickém parfému jsou těmito motivy šťastné pobřeží, jasný plamen monotónního slunce, vlhké klima, podivné stromoví, plody a koření. V ostatních básních najdeme rovněž vzácné květiny (Vyzvání na cestu), pomořská slunce, azur, vlny (Minulý život), věčný plamen (Vlas). Velmi často Baudelaire oslovuje moře: „Ukrýváš třpytný sen, ty moře temnojasé, / o plachtách, veslařích a vlajkách na nebi.“ (Vlas)

Krásu tedy není v detailním popisu exotické reality, například v popisu exotického květu atd., ale v obraze, který Baudelaire evokuje, protože v něm vytváří celý vesmír vztahů. Jak píše F. X. Šalda: „Tato poezie nevykládá a nepopisuje, nýbrž sugeruje: první v takové míře. Je u něho neustálá fluktuace mezi duchem a smysly, není pevné hranice mezi nimi: duch je neustále zhmotňován a ztvárňován a život smyslů ztajemňován a spiritualizován.“ (tamtéž, s. 297)

Baudelairův ráj je rájem smyslů a smyslových vjemů. Je to místo vůní, svěžesti nahých těl, světla, chutí, rozkoše a přírodních krás. Už biblický ráj představoval místo, kde člověk díky svým smyslovým vjemům prožíval pocity rozkoše. V edenském světě dalekých ostrovů může Baudelaire odhalit pro poezii znovu tajemství přírody a dokáže „rozumět / tichému hovoru němých věcí a květů!“ (Vzlétání)

Exotický ostrov se navíc Baudelairovi stává místem, kde může dokonale uskutečnit svou poetiku tzv. *correspondances* či souvztažností, jak ji programově formuloval v sonetu Vztahy:

Jak táhlé ozvěny, jež z daleka se mísí  
v jednotě hluboké, dálné a temnotné,  
rozsáhlé jako noc a jak světlo dne,  
tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si.

V závěrečném trojverší básně právě z těchto tzv. *correspondances* „extáze smyslů i ducha zpívá“.

Už v úvodu Exotického parfému jsme viděli, jak vůně odpovídá zrakovým vjemům, a dokonalou realizací Baudelairovy poetiky souvztažností a prostupování jednoty smyslových vjemů tak představuje závěr tohoto sonetu:

Tvou vůní v kouzelnou jsa veden dálavu  
zřím plachty spuštěné a stěžně v přístavu  
znavené ještě na smrt moři zvlněnými,

zatím co tamaryšků silné parfémy,  
jež krouží ve vzduchu a nozdry vzdouvají mi,  
v mé duši směšují se s plavců písněmi.

Zásadním rysem Baudelairovy exotiky je vize dokonalé harmonie přírody a člověka. V básni Vlas to formuluje: „Pojedu tam, kde strom i člověk mízou kvase, / pozvolna zemdlévá horkostí podnebí.“ Člověk se tak stává součástí přírody, jeho přítomnost se do ní promítá, dokonce vtěluje – tak je tomu v básni v próze Hemisféra ve vlasech: „Co vše já cítím, co všechno slyším! Při vůni putuje můj duch, tak jako se duch jiných povznáší při hudbě. V tvých vlasech spí sen plný plachet a stěžňů; monzuny vanoucí nad širými moři přenášejí mě do čarovábných pásem, kde prostor je modřejší, hlubší, kde vzduch voní ovocem, listím a lidskou pletí.“

Príznakem této harmonie je používání adjektiv označujících lidské vlastnosti pro přírodu, a tak se v Exotickém parfému mluví o „šťastném pobřeží“ nebo o „ostrovu lenivém“.

Exotický ráj má pro Baudelaira zároveň duchovní rozměr. Je to vesmír, ve kterém nalézá klid, řád, krásu a čistotu, a zároveň místo, které je protikladem hříchu, městské špíny a hnusu. Najdeme to ve verších básně *Minulý život*: „Tam žil jsem v rozkoších a v klidném šťastném štěstí / uprostřed azuru, vln, záře věčných tich.“

Nebo ve verších básně *Moesta et errabunda*: „Odlétá, Agáto, tvé smutné srdce časem / pryč s moře černého těch městských bařin, rci, / a létá k jinému, kde všechno září jasem, / modré a hluboké tak jako panenství?“

K rajskému a harmonickému charakteru Baudelairova exotického světa přispívá vzhled jeho obyvatel. V Baudelairových evokacích exotického prostředí „muži štíhlí jsou, statní, a vzpřímení“ a „pohled žen žasem jímá“ – touto jejich podobou jako by básník obnovoval mýtus urozeného divocha. A zároveň jako bychom se ocitli v ráji, kdy Adam a Eva ještě nemuseli „v potu své tváře jíst chléb“, neboť v tomto exotickém světě vládne *lenost*, k níž se váže epiteton *constans féconde* čili *plodná*.

Exotika je zde vyzdvížena jako jeden z protipólů splínu a není poznamenána ani prvotním hříchem či pádem. Baudelaire v exotickém ráji objevuje životní a básnický řád, který je součástí jeho ideálu a nacházení krásy.

Exotika nabývá novou funkci a její ryze ornamentální ráz, který převládal v romantické literatuře, ustupuje do pozadí. Aspoň ve šťastných chvílích nachází Baudelaire v exotice vyřešení protikladů, které ho rozdírají. Exotikou tak proniká duchovní princip, a tím nabývá symbolické funkce. Ustavuje se jako jeden z básnických ideálů, který se u Baudelairových následovníků promění ve vzpouru a revoltu a vyústí v potřebu, dokonce nutnost útěku či *odjezdu*.

Už Baudelaire ovšem je stíhán trvalou touhou být „jinde“. Volá: „Kamkoli! kamkoli – jen když to bude mimo tento svět!“ (Anywhere out of the world) Přemáhá ho ale přesvědčení, že každé z jeho řešení konfliktu splínu a ideálu, k nimž patřila také exotika, se proměňuje ve ztroskotání, nové utkvění ve splínu.

Nakonec v básni Cesta, která uzavírá *Květy zla*, nalézá Baudelaire východisko ve výzvě k vyplutí za *absolutním* neznámem. Tento apel tvoří Baudelairův testament, kterým odkazuje hledání absolutna svým následovníkům.

Vpřed, Smrti, je čas plout! Vpřed, starý Kapitáne!  
Svou kotvu zvedněme, ta země nudí nás!  
Nechť z vln a nebes tma jak inkoust černě plane,  
ze srdcí, které znáš, nám prýští čirý jas!

Ó, nalij nám svůj jed, ať dodává nám síly!  
Chceme se pohroužit, jak okoušíme ho,  
v hloub, Peklo nebo Ráj – co na tom v této chvíli? –  
v hloub hloubek Neznáma – pro objev *nového!*

## 2. La poésie du départ

*Jak andělové s žhavou skrání,  
horečkou tropů sužovaní,  
pojd' v modrém jitru bez mraků  
vstříc vzdálenému přízraku!  
Bok po boku si plújice,  
prchněme, sestro, bez prodlení  
do libých rájů mého snění!*

Charles Baudelaire

Během devatenáctého století se ve světové literatuře a zejména ve Francii postupně proměňuje profil básníka a smysl poezie vůbec. Jeho potřeba tvořit je motivována nespokojeností se soudobým světem, pocitem samoty a nepochopení. Ocítá se sám, na pokraji společnosti. Básník je v tomto období bytostí žijící a tvořící ze svého hlubokého pocitu utrpení, který vzniká z přesvědčení, že žije v časovém a prostorovém posunu, že pochází „odjinud“. Tento prožitek je tak silný, že básník vnímá svůj pobyt na zemi jako exil, cítí se vyhnanecem, který drží smutek. Poezie se postupně stává „smuteční“ poezií bytosti, která není schopná vzpamatovat se ze své ztráty.

Básník nese v sobě touhu a nostalgii po místě, z něhož pochází, ovšem neví přesně, kde se jeho „vlast“ nachází. Poezií se však může přiblížit a snad i navrátit do svého „ztraceného ráje“, dostává se do neznámých, pro ostatní smrtelníky nepřístupných prostorů a krajů. Poezie je prostředkem, jak prozkoumat vzdálený prostor a neznámé oblasti, stává se projektem pro výzkumnou cestu.

Tímto vývojem a proměnami básnických zkušeností a otázek v 19. století vstupuje do literatury *odjezd*, touha utéct jinam, do vzdálených krajů blaženosti. Básník touží znovu nalézt svůj vnitřní prostor spokojenosti a harmonii. Aby toho dosáhl, promítá tuto touhu do ideálního geografického prostoru.

Odjezd, forma a způsob útěku se u jednotlivých básníků 19. století liší, ale mají přece jeden společný rys: odjezd, po kterém touží, nemá konkrétní a zcela přesně determinovaný cíl. Co se týče prostoru, nevíme, kam únik směřuje, víme pouze, že *jinam*. Cílem odjezdu není totiž někam dorazit, všechna místa jsou neuspokojivá. Cílem cesty je opustit prostor, ve kterém básníci žijí, aby zapomněli na svá utrpení, a tento prostor *jinde* mívá různé atributy. Baudelairův Cizinec z *Malých básní v próze* je toho dokonalým příkladem. Netuší, pod jakou rovnoběžkou se nachází jeho vlast, a jediná věc, mající pro něj smysl, jsou „plující oblaka... ta vysoká zázračná oblaka!“, která nejsou, stejně jako on, spoutaná pozemskou tíží a nechávají se volně unášet větrem. „Já nemám nikde stání, pokaždé si namlouvám, že všude jinde by se mi líbilo víc než tam, kde právě jsem.“ (Sklony, Malé básně v próze)

Cesta bývá často pouze fiktivní a imaginární. Prostředkem realizace takovéto mise jsou sen a poezie. Básník se dotýká toho, co chce vyjádřit, skrze fikci, obrazy a mýty, které se vyvíjejí, jako například Ikarův mýtus se u Baudelaira proměnil v Albatrosa a u Mallarméa v Labuť. Exotické ostrovy, s nimiž se spojil a ztotožnil mýtus o posledním ráji na zemi, nabízejí touze po odjezdu v poezii celý arzenál sugestivních představ a motivů. Exotické a rajske krajiny se od konce 18. století do konce 19. století stávají v básnické tvorbě vysněným prostorem, ve kterém se básník snaží nalézt svou osobní a vnitřní spokojenost. Poezie se vydává za hledání ideálu, který existuje „jinde“, proto je nutné odjet. Tento pokus znovu vstoupit do zahrad Edenu je však často doprovázen vědomím nemožnosti přiblížit se konečnému a pravému cíli – nekonečnu.

### **J. W. Goethe: Mignonina píseň**

Výzva či pozvání ke společné cestě do krásných vzdálených krajů se začíná objevovat už v díle J. W. Goetha v 18. století. Mignonina píseň

z třetí knihy Goethova románu *Viléma Meistera léta učednická*, který postupně vycházel v letech 1794 až 1796, je nepochybně předzpěvem tzv. poésie du départ 19. století.

Znáš tam ten kraj, kde kvetou citrony,  
kde oranže žhnou jako zlato z tmy,  
kde vánek věje nebem bez stínů,  
kraj skromných myrt a hrdých vavřínů –  
ach, znáš ho, znáš ?

Jen tam, jen tam  
můj milý, s tebou jít já touhu mám!

...

Znáš horský štít, tu stezku do oblak,  
kde mezek mlhou šlape jen tak tak  
a v jeskyních bdí dávný dračí rod  
a s bavlny se řítí proudy vod –  
ach, znáš to, znáš?

Jen tam, jen tam  
je nutno jít; ach, otče, pojďme k nám!

Mladá Mignon, teskníc v temném Německu, zve ve své písni Viléma do své rodné země, do slunné a v 18. století exotické Itálie, kam Goethe, aniž by kohokoliv uvědomil, tajně utekl před šedým a tíživým nebem Výmaru v roce 1786.

Mignoninu píseň si romantici 19. století velmi oblíbili. Byla několikrát přeložena jak ve Francii, tak i v Čechách. Překlady Goethových básní, které zpracovával Purkyně, se objevovaly v časopise *Květy*. Baudelaire bezpochyby znal francouzskou adaptaci Mignoniny písně Théophile Gautiera:

Kampak chceš jít? Ó můj pane, neznáš píseň,  
kterou Mignon v Goethovi svému Vilémovi zpívá?  
„Jestli pak znáš zemi básníků,  
tu zemi plnou slunce, kde citrony zrají,  
kde zlatavé oranže v listech se usmívají?  
Jen tam, můj pane, pojďme umřít a žít,  
jen tam je nutno jít, ach, následuj mě tam.“

Tyto verše jsou vyňaty z Gautierovy básně *Albertus aneb Duše a hřích* z roku 1831, která ovlivnila Charlese Baudelaira. Gautier svou zemi citronů nenachází jako Goethe v Itálii, ale v severské zemi, konkrétně v Holandsku. Přístavní město Amsterdam bylo od 18. století považováno za mezinárodní křižovatku Východu a Západu. Holandsko mělo mnoho zámořských kolonií a bylo prahem Číny, Indie, vlastně celého orientálního světa, říkalo se mu Orient Západu – Orient Okcidentu. Navíc současně prožívalo velký rozmach holandské malířství, které zobrazovalo scény z velkého mořského přístavu Amsterdamu, a na obrazech holandských mistrů se mísila v zlatém světle exotika s důvěrně známým místním světem. A proto Gautier ve své básni vyzývá:

Vy, malíři a básníci, zapomeňte  
na tu kouzelnou zemi, na kterou Goethova Mignon,  
zimomřivá, vzpomíná a o níž vypráví svému Vilémovi;  
na ten kraj plný slunce, kde citrony zrají,  
kde nové jasmíny stále rozkvétají.  
Nemyslete víc na Neapol, ale na Amsterdam...



## Charles Baudelaire: Vyzvání na cestu

Goethovo vyzvání k společné cestě do země, kde „oranže žhnou“, převezme Charles Baudelaire, a navíc podobně jako Gautier tuto blaženou zemi přesouvá z jihu na sever a situuje ji zřejmě také do Holandska. Tuto svou vysněnou zemi nazývá v malé básni v próze Vyzvání na cestu *Kokaňskou zemí* a popisuje ji takto: „Jedinečnou tu zemi, stopenou v mlhách našeho severu, bylo by možno nazvat Orientem Okcidentu, evropskou Čínou – tak se v ní rozehřála a rozehrála rozmarná fantazie, tak trpělivě a umíněně ji vyzdobila svou umnou, křehkou květenou.“ Tato malá báseň v próze vyšla poprvé v časopise *Le présent* 24. 08. 1857. Jako báseň vyšlo Vyzvání na cestu už dva roky předtím časopisecky v roce 1855 a stalo se součástí sbírky *Květy zla* (1857).

Báseň je inspirována touhou odjet do ideální země a k této cestě vyzývá Baudelaire milovanou bytost. Vyzvání na cestu tak vzniká na základě prolnutí obrazu vysněné krajiny a obrazu ženy. F. X. Šalda to charakterizuje takto: „Baudelairovi je *žena* totéž co *příroda*, totiž hmota, která musí být překonána. Baudelaire nemiluje ženu duchovně, nemiluje ani ženu určitou, on miluje ženu vůbec, *ženu-tělo*, ženu jako živelný jev, ženu jako přírodní hmotnou sílu.“

Báseň Vyzvání na cestu má celkem tři sloky, oddělované refrémem.

Dítě, sestro má,  
zda sis vědoma  
šťěstí v dálce žít jen sobě?  
Milovat a snít,  
do smrti se mít  
v zemi podobné vším tobě!  
Slunce v kruhu mhy  
mračné oblohy  
mají pro mou duši tesknou

kouzlo očí tvých,  
zlých a proradných,  
které přes proud slz se lesknou.

Ideální krajina se podobá milované bytosti, dokonce se v jejích očích zrcadlí. Žena vyvolává v básníkovi touhu „milovat a snít“, po jejím boku se smrt zdá být přirozenou samozřejmostí. Žena má ovšem v této básni ambivalentní postavení. Zrcadlí se v ní imaginární a ideální svět, kam básník touží odjet. Zároveň tato žena, oslovovaná dítě a sestro, což sebou nesé asociaci čistoty, něhy a nevinnosti, ztělesňuje milostné spříznění duší. Žena představuje sice druhé básníkově já, ale zároveň má „oči zlé a proradné“. A tak i zde se prosazuje pro Baudelaira tak typické rozeklané vědomí světa, a tím tato zdánlivě harmonická sloka v sobě tají oxymóron splínu a ideálu.

V tomto Baudelairově snu o odjezdu a o lásce můžeme najít jeho neustálé vědomí protikladnosti skutečnosti, svár splínu a ideálu. Vidíme, že ona vysněná země také nemá pouze kladné atributy, které by z ní dělaly zcela ideální zemi. Jde totiž navíc o zemi „stopenou v mlhách našeho severu“.

Vyzvání k odjezdu je zároveň výzvou ke snění o něm. V českém překladu je ženě kladena otázka „zda sis vědoma“, kdežto v originálu Baudelaire používá sloveso *songer* – snít v rozkazovacím způsobu, tedy „sni o štěstí odjet *tam* spolu žít“. Básník tedy především vybízí ženu ke snění o společném štěstí žít kdesi v dálce.

V druhé sloce Baudelaire promlouvá už v množném čísle, což sugeruje představu, že v oné zemi dochází k soužití a splynutí obou bytostí:

Skvělý nábytek,  
který leštil věk,  
by nám zářil po ložnici;

vzácné květiny,  
svůj dech nevinný  
s pachem ambry směřující,  
stropy s třpytem skla,  
bezdna zrcadla,  
východní lesk ve všem všudy,  
vše by tajně tam  
promlouvalo k nám  
sladkou řečí rodné půdy.

O sblížení obou hrdinů svědčí změna podmětu 1. a 2. osoby singuláru v první osobu plurálu. Toto splynutí obou bytostí je ovšem posunuto do budoucnosti použitím kondicionálu.

Mluví-li básník v první strofě o zemi, kterou spíše spojujeme s velkým a otevřeným prostorem, dostáváme se v druhé strofě do uzavřeného interiéru, tajemné ložnice. V tomto intimním prostoru se mísí rozkoš, klid, odpočinek a mír.

K takovéto atmosféře u Baudelaira patří krása a přepych, s nimiž se pojí slova zářít, vzácné květiny, třpyt, lesk. Do této zářící ložnice zaznívají jako echo další Baudelairovy atributy krásy. Ty jsou pokaždé sloce souhrnně a naléhavě vyjádřené v refrénu. Do této místnosti vstupujeme jako do světelného a neohrazeného prostoru, který se prostírá do nekonečna „bezdných zrcadel“. Navíc výrazy jako „vzácné květiny“, „pach ambry“ a „východní lesk ve všem všudy“ nám sugerují exotický svět, a tak tento intimní prostor a báseň nabývají vzrušující exotické dimenze.

Ono ideální místo, označené slovem *tam*, má tedy exotický odstín, je definováno pomocí východních, orientálních atributů.

Romantici 19. století viděli v Orientu kulturní a náboženskou kolébku evropské civilizace. V tomto smyslu se odkaz na východní svět v Baudelairově básni musí chápat jako návrat ke kořenům evropské

civilizace. Napovídá tomu konec druhé sloky „vše by tajně tam promlouvalo k nám sladkou řečí rodné půdy“.

Vzpomeňme také na poslední verše Mignoniny písně: „jen tam je nutno jít, ach, otče, pojďme k nám“. Sladká řeč rodné půdy, mateřština, se jen zdánlivě staví do protikladu s oním *tam*, s exotickou a cizí zemí. Básníková cesta jinam by tedy vedla k znovunalezení, či dokonce k návratu do původní země harmonie, míru, rozkoše, krásy – do původního ráje.

Ve třetí a závěrečné strofě se přesouváme zase do exteriéru, do přístavu, kterým by mohl být samotný Amsterdam, práh Orientu.

Hled' v těch úžinách  
lodi dřímat v snách,  
plných snění o toulání;  
příplouvají sem  
z krajů za mořem  
vyplnit ti každé přání.  
– Slunce v podzápad  
halí v zlatý šat  
celé město, pole, moře;  
je to hodina,  
kdy svět usíná,  
v teplé světlo kol se noře.

Tato strofa evokuje zemi, v níž by se oba milenci ocitli po svém odjezdu. Báseň tak nabývá podobu bdělého snu, vyzvání na cestu se proměňuje ve vizi, ve statický obraz, který se navíc u Baudelaira opakuje (viz Exotický parfém). Kondicionál je přitom vystřídán prezentem a básník již neříká *tam*, nýbrž „sem“, což znamená, že v Baudelairově vizi se oba milenci ocitají ve vysněné exotické zemi. Podobně jako

v Exotickém parfému je tato země zastoupena přístavem, kam připlouvají a kde kotví lodě.

Cesta a putování zde končí, vše se uchyluje ke spánku. Poslední verše mohou připomínat malby přístavu v Amsterdamu v podvečerním zlatavém světle od holandských mistrů.

Země neurčitě označena *tam*, v níž se na konci básně nacházíme, je charakterizována Baudelairem v refrénu, který se opakuje po každé strofě:

Tam má řád a krása chrám,  
mír a rozkoš vládne tam.

Toto dvojverší odhaluje velmi jasně trvalé a věčné vlastnosti oné *exotické* země a vyjadřuje Baudelairovo poselství. Básník v refrénu shrnuje hodnoty a atributy svého ideálu, který představují řád, krása, mír a rozkoš, francouzsky *ordre, beauté, luxe, calme, volupté*. Jsou to pojmy, které Baudelaire nepochybně postrádá ve svém každodenním životě naplněném splínem, a proto je neustále svírán touhou odjet *tam*, do země, kde nevládne chaos, hnus, neklid, zmatek a bolest. Přesto, že označení *tam* může znít vágně, užití přítomného času a oznamovacího způsobu vzbuzuje pocit, že ona země skutečně existuje. Navíc refrén se třikrát beze změny opakuje, což zdůrazňuje naléhavost odjet *tam*. Báseň tímto opakujícím se refrémem nabývá písňové formy, stejně jako Goethova báseň o zemi citronů, navíc je rytmus Vyzvání na cestu pomalý a spolu s rýmovou stavbou ukolébavající ke snění.

Baudelairova báseň je vyzváním k odjezdu, pozváním do země řádu a krásy, ale nevzbuzuje jen dojem, že by se cesta měla odehrát v budoucnosti. Na konci básně se přece ocitáme v jiné zemi, a tak zde splývá sen a vize se skutečností, báseň se stává samotnou cestou, a zároveň ideálním prostorem, o němž básník snil, jeho exotickou Kokaňskou zemí.

Baudelairovo prolínání snu a skutečnosti mělo však další pokračování a odezvu, otevřelo cestu moderní poezii zejména surrealismu.

### **Stéphane Mallarmé: Mořský vánek**

Baudelairova poetika nachází své pokračování v tvorbě francouzského básníka Stéphana Mallarméa (1842–1898). Na jeho prvních básních z roku 1862 do roku 1865 se silně podepsal Baudelairův vliv, promítá se do nich rozpor mezi splínem a ideálem, a odtud také výzva utéct *jinam*. Skutečnost, která ho obklopuje, a to, co prožívá, se Mallarméovi jeví jako malicherné, nesnesitelné, snad až opovrženíhodné. Nezbyvá mu tedy než se vydat na cestu za představami a ideály.

Když Mallarmé komponuje své básně, nachází se pod tíživým tlakem. Je vězněm svého učitelského povolání a rodinného života. Žije v Tournonu, kde učí na místním lyceu angličtinu. Tyto hodiny jsou pro něho úmorné, nedostává se mu od žáků ani troška respektu, musí čelit jejich pokřikování a drzostem a doma ho čeká žena s plačtivým dítětem, které se snaží ze všech sil uživit.

K básním, v nichž se objevuje téma odjezdu, patří Mallarméův Mořský vánek, napsaný v roce 1865, vydaný poprvé 12. května 1866 v časopise *Le Parnasse contemporain* a později v souboru *Poésies* (1887). V Mořském vánku je až surově vystřídáno Baudelairovo sladké snění o odjezdu touhou po úniku, touhou a potřebou co nejdřív uprchnout *jinam*, a snad se dokonce stát někým jiným.

Paul Valéry napsal v předmluvě k Mallarméovým básním, že Mořský vánek připomíná „mnohem zhuštěnějšiho Baudelaira s jemnější zvučností“. (Oeuvres, s. 665) Valéry má nepochybně pravdu, Baudelairovy verše z Vyzvání na cestu a Exotického parfému v této básni rezonují. Mallarmé si přímo vypůjčil přívlastek *exotický*, a tím se toto slovo zřejmě definitivně zabydlelo v básnickém slovníku. Poslední

verš Mořského vánku „Však ty, mé srdce, naslouchej písním plavčků!“ je nepochybně ozvěnou závěrečného verše Exotického parfému, kde vůně tamaryšků „v mé duši směšují se s plavců písněmi“.

Oproti Baudelairovu kolébavému „vyzvání na cestu“ je však Mořský vánek spíše zvoláním, výzvou či výkřikem. Mallarméova báseň je zároveň zpovědí „srdce toužícího po moři“, básníka, kterého *tady* nedokáže nic uspokojit. Ve svém rozhodnutí utéct je neoblomný a na rozdíl od Baudelaira pro něj útěk představuje absolutní nutnost.

Báseň Mořský vánek má dvě sloky, z nichž první vrcholí zásadním rozhodnutím.

Tělo je smutné, žel, již nechci víc knihy číst.  
Pryč odsud! Utéct! Tam, kde ptáky, jsem si tím jist,  
kouř pěn a nebes žár až k závratí zpíjí!  
Nic, ani třpyt parků, který v očích mívá,  
nezadrží to srdce toužící po moři,  
ó noci! ani má lampa, když se rozhoří  
teskně nad prázdným papírem, jejž chrání snív,  
ba ani ženin prs, u něhož dítě snív.  
Odjedu! Jen napni už, lodi, své plachtoví,  
ať vyplujem za exotickými ostrovy!

Celá tato sloka je jedinou velkou exklamací. Hlavním básníkovým prostředkem je zvolání: „Pryč odsud! Utéct! – Odjedu!“ Tato figurace vyjadřuje imperativní potřebu vše opustit. Užití infinitivu utéct navíc zdůrazňuje, že nutnost úniku je nadčasová. Báseň má rázný a determinovaný tón vzpoury. Básníkova výzva vše opustit je definitivní.

Svou determinovanost dále Mallarmé zdůrazňuje užitím rozkazovacího způsobu: „Jen napni už, lodi, své plachtoví, / ať vyplujem...!“ Vybírá přitom dynamická slovesa pohybu. Přerývaný a trhaný rytmus básně svědčí o neklidu, sevření, o naléhavosti útěku.

Některé verše obsahují několik jednočlenných výpovědí, krátkých zvolání, jiné zase mají přesahy mezi verši. F. X. Šalda charakterizoval Mallarméův verš slovy: „...jeho verš je výtrysk, je hyperbola“. (Z alchymie moderní poezie, Zapisník III, s. 296)

Báseň Mořský vánek vyjadřuje už v prvním verši vzpuru proti vše znicotňující realitě a odhaluje, po čem hrdina touží: „Tělo je smutné, žel, již nechci víc knihy číst.“

Nespojitost vnitřního světa s vnějším vyvolává touhu po přirozeném životě, která žene k odjezdu. Tělo a duše, hmotný a duchovní svět jsou dva pojmy, mezi kterými je básník rozerván, hledaje v jednom či druhém útěchu. V jiné básni nazvané Azur nachází básník aspoň nějaké východisko: „Jdu k hmotě, která dá mi / Snad zapomenouti na Ideál a Hřích.“

V Mořském vánku však básníka neuspokojuje nic. Tělesnost člověka samotnou svou esencí touží po pohybu. Dokonce i básníková duše je již nasycena knihami a nenachází v nich žádnou útěchu ani nové horizonty, nový prostor, to všechno ale nalézá v nekonečnosti moře.

Život *tady* v opozici s *tam* je zasazen do rámce gradujících negativních větných konstrukcí: „Nic, ani... ani – ani... ba ani.“ Básník vypočítává věci, které ho již neuspokojují a svazují a které ho zde nezadrží.

Patří k nim zprvu „třpyt parků, který v očích mívám“, obraz přírody zkrášlené lidskou rukou, přinášející pocit bezpečí.

Dále jeho psaní, kdy za noci hoří jeho lampa: „ó noci! ani má lampa, když se rozhoří / teskně nad prázdným papírem, jež chrání sním“. Zde najdeme jeden z opakujících se Mallarméových motivů, motiv bezmoci básníka, fobii z bílého papíru nepopsaného verši. V básni Pozdrav, která otevírá soubor *Poezie*, přirovnává Mallarmé práci básníka k plavbě na moři a ze své lodi doprovázené svůdnými sirénami pozdravuje vše, „co má stejný mrav / Jak bílá starost našich plachet“. Plachty v této souvislosti rovněž zastupují stránku papíru, naplněnou



„bílou starostí“. V Mořském vánku je touto bílou stránkou zase sníh, který neroztaje ani pod lampou, ozařující její prázdnotu, a Mallarmé touží tuto stránku papíru vyměnit za plachty, které ho mají odvézt k *exotickým ostrovům*.

Noci probdělé nad verši jsou kladené do kontrastu s „ženiným prsem, u něhož dítě sní“. Objevuje se tady znovu symbol bílé barvy. Tento obraz také představuje rodinný krb, teplo a bezpečí domova, milostný vztah či každodenní rodinné povinnosti, které básníka svazují.

Mallarmé v této pasáži evokuje přírodu, milostný či rodinný vztah a poezii. Klade tyto věci vedle sebe a ukazuje tak, že mají pro něho stejnou hodnotu. Tuto realitu pozemského života shrnuje ovšem na začátku čtvrtého verše ve slově *nic*.

Od tohoto „nic“ je nutné okamžitě uprchnout. Užítí budoucího času a imperativu (odjedu, napni, vyplujem...) ale zároveň neutralizuje dynamičnost pohybových sloves a zpochybňuje realizaci úniku.

Mallarmé svůj útěk promítá do budoucnosti, která je stejně vzdálená jako exotické ostrovy. Básník je přitahován, jak vyjadřují i jiné jeho básně, touhou vzlétnout vzhůru k ideálu, k *azuru* a současně je postižený bezmocí, pozemskou tíží, gravitací, hmotou: „Ach, podaří se mi snad / – prchat na křídlech bez nosných per a píš'al?“ (Okna)

V básni Neštěstí (titul je převzat ze stejnojmenné Baudelairovy básně, přeložené ovšem do češtiny pod názvem Osud) Mallarmé představuje básníky jako „lůzu, / jež žebrá o azur“. Básníci jsou v jeho vidění bytosti žíznící po ideálu, toužící dotknout se *azuru* a překonávat své „neštěstí“, jak pojmenovává Mallarmé Baudelairův splín, vzepětím a intenzitou své tvorby: „Tak s touhou po moři šli soutěskami skal, / Šli hladem bez chleba vstříc hladu, který vzrůstá, / Jak citrón žvýkali svůj hořký ideál.“ Také ve verších této básně, v níž se koncentruje osud tzv. prokletých básníků (poslední verš – „Jdou směšně pověsit se na lucerny“ – je nepochybně narážka na sebevraždu Gérarda de Nerval), se objevují motivy touhy po moři, putování a plavby, revolty a útěku.

Jak je ale charakterizováno Mallarméovo *tam* v Mořském vánku? Název básně zní něžně oproti bouřlivému, výbušnému tónu, který poté zaznívá ve verších. Moře, po němž básníkovo srdce touží, představuje nekonečný, široký, hluboký prostor, nad kterým není nic jiného než nebe, *azur*, a mezi nimi jen ptáci. Ptáci jsou symbolem svobody a básníka, kterému je dovoleno vzlítout do závratných *azurových* výšek. Básník ve svém pozemském vězení touží po svobodě, po prostoru, „kde ptáky, jsem si tím jist, / kouř pěn a nebes žár až k závratí zpíjí“.

Motiv opilosti převzal Mallarmé opět od Baudelaira: „Člověk musí být pořád opilý. V tom je celý vtíp – toť jediná otázka. Abyste necítili, jak hrůzné břímě času láme vám bedra a sráží vás k zemi, musíte se ustavičně opíjet. Ale čím? Vínem, poezií nebo ctností – čím vám libo. Opíjejte se však!“ (Malé básně v próze, Opíjejte se!)

Moře představuje otevřené, nespoutané, opojné a liduprázdné místo oproti uzavřeným, lidmi a pro lidi uměle vybudovaným „parkům“. Připomeňme první verš Baudelairovy básně Člověk a moře: „Vždy, volný člověče, rád moře budeš mít!“ anebo verš z básně Moesta et errabunda: „Oceán konejší žal našich lidských chmur.“

Po moři lze nejen plout, cestovat, ale nacházejí se v něm daleké, neznámé exotické kraje. Svůj ideál Mallarmé promítá do těchto končin jednak díky zřejmé inspiraci Baudelairovou básní Exotický parfém, jednak díky tomu, co pojem *exotické ostrovy* představuje.

Podobně jako u Baudelaira je u Mallarméa moře protipólem, opakem *tady*. A také Mallarmé, když evokuje místo, kam chce vyplout, užívá slovo *tam*, které zastupuje ostrovy, svět jinde, kde není *nic* z toho, co ho *tady* svazuje a uvěznuje. U Mallarméa je to také svět opojného vzduchu, až závratného prostoru, svět klidu a harmonie, kde nebouří větry, ale vane *mořský vánek*.

Slovo *exotický* v sobě obsahuje také atraktivnost a pikantnost, a proto se nejspíš uchytilo v básnickém slovníku. Představuje univerzum,

kde je vše jiné, autentičtější a absolutnější, příroda je nespoutaná stejně jako ženy, smyslovost a smyslnost je všudypřítomná, vše více chutná, silněji voní, lépe zní. Pod tímto pojmem si můžeme představit skutečně širokou škálu konotací. Exotika se tak stala symbolem. V závěru druhé části básně mluví Mallarmé v předposledním verši o „plodných ostrůvcích“, čímž nepochybně myslí exotické ostrovy z první části básně. Používá tedy obdobné atributy jako Baudelaire, v jehož verších se rovněž pojí exotika s plodností atd.

První dynamická část Mořského vánku se však poněkud zklidní v druhé části, v níž jako by si básník uvědomoval, že odjezd může v sobě skrývat „krutou naději“, a tento oxymóron je rozveden až do vidiny ztroskotání.

Nuda, tak trýzněná tou krutou nadějí,  
věří dál v šátky, jež sbohem mávají.  
A možná že lodě, vždy bouře lákající,  
patří k těm, na nichž budou plout trosečníci,  
ztracení, bez stěžně, plachet, plodných ostrůvků...  
Však ty, mé srdce, naslouchej písním plavčků!

Tato druhá sloka vrhá jiné světlo na výkřik touhy po odjezdu k exotickým ostrovům, má náznak jeho antiteze. Ve výzvě k odjezdu, k níž báseň nejprve jednoznačně směřovala, se soustředovala veškerá naděje po úniku z tíživé reality, ale jako by básník najednou zaváhal a pochopil, že tato naděje se může proměnit ve svůj pravý opak. Mořský vánek se tak stává meditací nad povahou a následky odjezdu. Básníková bezmoc a jeho uvěznění jsou o to víc zesíleny, ptá-li se sám sebe, nezvou-li stožáry lodí spíše k ztroskotání.

Ale přesto báseň končí opět zvoláním, příkazem: „Však ty, mé srdce, naslouchej písním plavčků!“ A tak pro něj odjezd nadále zůstává nadějí, jak uniknout z tíživé a neuspokojivé reality.

Poslední sloka nám může znovu připomenout Mallarméovu báseň Azur, v níž se zpovídá z podobného rozporu mezi vnějším světem a vnitřním, z rozporu mezi touhou vzlétnout a podrobení se pozemské gravitaci, tíži, z baudelairovského rozporu splínu a ideálu. Symbolem ideálu je pro Mallarméa v této básni azur, ale tento duchovní ideál ovšem v sobě obsahuje ironický protiklad, který ho neúprosně mučí a sužuje, a proto se uchyluje k hmotě.

Ta květům podobná a jasná ironie,  
Jež prýští z azuru jak z douška opia,  
Je metlou básníka, jenž v poušti nostalgie  
A smutku proklíná dar svého génia.

...

Tvář nebe zčernala. Jdu k hmotě, která dá mi  
Snad zapomenouti na Ideál a Hřích,  
Mně, mučedníkovi, jenž běží k haldě slámy,  
Kde lidský dobytek spí jako na růžích.

Nakonec ale přizná, že se před „azurem“ nemůže nikam skrýt. Přes všechny překážky či zábrany si azur vždy k němu najde cestu. Básník je jím až posedlý, donucený dál tvořit, a překonávat tím svou bezmoc:

Vzdor mlhám vrhá se na tvoji agónii  
Jak krátký ostrý meč na směšnou figuru;  
Ach, kam mám utéci, ach kam se před ním skryji?  
*Mám halucinace. Já šílím z Azuru.*

„Mallarméova poezie je na prvním místě *útěk*, útěk před opakováním, útěk před relativnem, *únik* z něho v podobě šípu, který se chce vymanit z dosahu hmoty, směřuje k zenitu, aby se tam dotkl

nekonečna...“ (F. X. Šalda, *Z alchymie moderní poezie*, Zápisků III, s. 296)

Tímto typem cesty, úniku se básníkovi nakonec stala samotná báseň. Poezie je pro Mallarméa tím nekonečným prostorem, v němž se dá mučivý rozpor, o němž mluví Šalda, řešit, a jedním z těchto řešení byla pro básníka vize odjezdu k exotickým ostrovům, ale jak jsme viděli, také tato vize je prostoupena mallarméovskou rozporností.

### **Arthur Rimbaud: Odjezd**

Mnohem ráznější a determinovanější je nezkrotný mladý básník Jean-Arthur Rimbaud (1854–1891), „muž s větrnými podrážkami“, jak ho nazval Paul Verlaine. Nejen jeho verše, ale i jeho samotná existence je věčným odjezdem. Rimbaudova básnická tvorba vzniká v raném období jeho života, a možná proto je tak jinošsky výbušná, energická a nepoddajná.

Rimbaudovy první verše Novoroční dárek sirotků vznikly už v roce 1869, kdy mu bylo pouhých 15 let. Už rok poté prosí v dopise Théodora de Banville, aby mu otiskl v časopise *Le Parnasse contemporain* básně Vzrušení, Ofélie, Credo in unam. Ve stejném roce podruhé utíká z Charleville a na svém útěku skládá sonety Má bohéma, V zelené hospůdce aj.

„Přijďte, drahá, velká duše, voláme Vás, čekáme Vás!“ zve Paul Verlaine v dopise Rimbauda a v roce 1871 se mladý básník konečně dostane do vysněné Paříže – s *Opilým korábem* v kapse. Hlavní město ho však nakonec zklame. V letech 1872 až 1874 se Rimbaud toulá mezi Belgií a Londýnem. Na toto nomádké putování se vydává s Verlainem, který je však v červenci 1873 odsouzen k dvěma letům vězení poté, co v Bruselu zraní svého přítele kulkou z revolveru.

V tomto období vznikají dvě poslední Rimbaudova díla *Sezona v pekle* a *Iluminace*. Není úplně jasné, která z těchto básnických knih se

zrodila jako poslední, podle nejnovějších studií by to měly být *Illuminace*, ale každopádně obě díla představují Rimbaudovu „básnickou závěť“.

Básník Rimbaud umírá v roce 1875 a následující život jednadvacetiletého mladíka bude řídit jeho tulácký pud, který ho povede od jednoho odjezdu k druhému. Například 15. ledna 1885 z Adenu matce píše: „Zdá se mi vždy, že je to neštěstí, žít stále na témže místě. Ale... člověk jde spíše tam, kam nechce, dělá spíše to, co by nechtěl, a žije a umírá jinak, než jak by chtěl, bez naděje na nějaký druh náhrady.“ (Jindřich Štyrský, *Život J. A. Rimbauda*, s. 176) Nakonec Rimbaud nejdéle setrvává v Africe (od roku 1880 do roku 1891), kde v Hararu v Etiopii obchoduje se zbraněmi, později s kávou, kůží a pižmem a cestuje dál po kontinentu. Do rodné země ho po deseti letech navrátí nemoc. Rimbaud umírá v Marseille v 37 letech 10. listopadu 1891 na následky rakoviny v koleni.

V Rimbaudově díle narážíme na bezpočet exotických obrazů, námořnických termínů a motivů, které jako by svědčily o zkušenosti s mořeplavbou či o osobním poznání dalekých končin jižní polokoule. Právě dobrá znalost života na moři překvapuje, uvědomíme-li si, že v době, kdy Rimbaud psal své básně, moře ještě nikdy ani nespatriil. Existuje mnoho teorií, které tvrdí, že Rimbaud své poznatky získal jako horlivý čtenář ilustrovaných časopisů.

V této souvislosti můžeme zmínit knihu *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien* (Ve stopách kapitána Cooka aneb Tahit'an Arthur Rimbaud). Její autor Pierre Caddau, jak už naznačuje titul, klade Rimbauda do nečekané souvislosti a snaží se dokázat, že Rimbaud čerpal exotické prvky svých básní ze tří knih *Cesta kolem světa* Jamese Cooka. Tyto palubní deníky by se tak podle autora mohly považovat za jeden z pramenů moderní lyriky.

Svou teorii Caddau zakládá na skutečném a ověřeném faktu, že mladý Rimbaud důkladně přečetl všechny tři Cookovy *Cesty kolem*

*světa*, jejichž francouzské překlady vycházely mezi 70. a 80. lety 18. století. „Znamení byrokrat, kterého jeho úřední povinnost nutila půjčovat Rimbaudovi, když o to žádal, celé haldy Orientálních povídek a Favartových libret, to vše pomícháno všelijakými polovědeckými knihami, velmi starými a velmi vzácnými, klel, že se musí zvedat kvůli tomuto uličníkovi.“ (Paul Verlaine, *Prokletí básníci*, s. 32)

Caddau se domnívá, že Cookovy palubní deníky byly Rimbaudovým hlavním inspiračním zdrojem, a to do takové míry, že se odvažuje napsat, že Rimbaud Cookovy záznamy téměř „vyřaboval“. Tato originální a poněkud kontroverzní teorie může ovšem sloužit jako interpretační klíč k luštění Rimbaudovy metody, jeho básnických postupů, a Caddau dokonce pomoci ní vysvětluje Rimbaudovo skoncování s poezií. Tvrdí, že mladý básník vyčerpал všechny možnosti Cookových deníků a již neměl dostatek materiálu pro nové básně: „Téměř všechnu slovní zásobu *Iluminací* Rimbaud převzal z Cooka, tím poukázal na své nedostatky a slabiny, ke kterým se sám ostatně několikrát přiznal a které jsou jediným možným vysvětlením Rimbaudova rozloučení s poezií.“ (Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien, s. 244)

Caddau svou studii rozčlenil do tří částí, pojmenovaných *Opilý koráb*, *Iluminace* a *Sezona v pekle*. Podrobně srovnává jednotlivé verše básní s úryvky z Cookových deníků a je překvapující, že skutečně naráží na nespočet naprostých podobností a souvislostí, ať ve slovní zásobě nebo v tematických a motivických okruzích. Caddau poznamenává, že v době, kdy Rimbaud píše svůj *Opilý koráb* (1871), ještě nikdy moře nespatriil a přitom jeho báseň je zaplněna námořní terminologií, jsou v ní vyvolány sugestivní námořnické zážitky, detailní popisy moře a exotických ostrovů.

A od té chvíle jsem se koupal v širém moři,  
jež bylo plné hvězd, a bez cíle jsem plul,  
hltaje blankyty, do nichž se občas noří  
zasněný umrlec, jenž právě utonul,  
...

Víte, že narazil jsem jednou na Floridy,  
kde květy mísí se s očima panterů,  
kde duha, napjatá pod horizontem z křídly,  
ukrývá stáda lvic před zraky škunerů.

Cookovy *Cesty kolem světa* však nepředstavují pouze bohatý, až nepřeborný arzenál exotických slov, nápadů, nevšedních obrazů z plaveb do jižních částí světa, ale také svébytné univerzum, do něhož se Rimbaud nechával vtáhnout a po němž pak nostalgicky toužil.

Podle Caddaua Rimbaudův básnický postup spočívá v tom, že ve své básnické laboratoři svou alchymií slova důsledně očišťoval Cookův text od deskriptivních složek, ať časových či místních, dokud mu nezbyl čistý, ryzí obraz, vytržený z kontextu. Zbývající obraz klade vedle jiného takového obrazu, a tím vzniká asociativní řada, která se dá přirovnat k metodě koláže. Rimbaud rozkládá realitu Cookova vyprávění, z níž podle Caddaua zbývají zdánlivě nesouvislé obrazy. Jejich tajemství a jejich pravé souvislosti zná pouze Rimbaud a báseň přechází od jednoho takového obrazu k druhému a je na čtenáři a na jeho interpretaci, v jaké míře spolu jednotlivé motivy souvisejí a proč jsou vedle sebe, či odkud se náhle vzaly.

Pro Caddaua obsahují *Illuminace* mnoho těžce srozumitelných aluzí a obrazů, které se dají rozluštit jen díky Cookovým deníkům: „*Illuminace* ve svém celku zachycují dějiny, krajinu, život a zvyky Tahiti. Tak Rimbaud odhaluje tu svou část, o které v Městě prohlásil: *Jsem jepicovitý a docela spokojený občan jedné metropole...*, zmíněnou



metropolí je ostrov Tahiti, který je v *Cestách* sedmkrát či osmkrát nazván metropolí tropických ostrovů.“ (tamtéž, s. 95)

Caddauův postup si můžeme ukázat na jeho analýze Rimbaudovy básně Dobrá ranní myšlenka. Tuto báseň z roku 1872 cituje Rimbaud v *Sezoně v pekle* bez názvu v části Alchymie slova. Caddau ji ve své knize opatřil názvem Tesaři. Uvádím ji ve svém doslovném překladu:

V létě o čtvrté hodině zrána,  
Milostný spánek dosud trvá.  
V háji se stále šíří  
vůně slavnostního večera.

Této první strofě odpovídají podle Caddaua Cookovy záznamy z 16. srpna 1773, kdy kapitánovy lodě dorazily na Tahiti:

„Poté, co jsme o čtvrté hodině zrána napnuli plachty, vypluli jsme s příjemnou brízou z V... směrem k zemi. Lehounký vánek šířil rozkošnou vůni... Viděli jsme... pláň vyzdobenou plodnými chlebovníky a za nimi bezpočet palm, které se tyčily nad tímto krásným hájem. Zdálo se, že vše ještě utkvívá ve spánku, sotva se rozednívalo, krajina byla ponořena do jakési pokojné tmy.“ (Cesta na australský pól 1778, 1. díl, s. 342–343)

Báseň pokračuje dvěma slokami, v nichž Rimbaud evokuje práci tesařů, kteří s vykasanými rukávy vztyčují na rozsáhlém staveništi „nádhernou klenbu“, na kterou „město namaluje falešná nebesa“. Odehrává se to pod „sluncem Hesperidek“, tedy antických nymf, které ve své zahradě hlídaly strom se zlatými jablky. V Cookových denících najdeme: „Na ostatních stromech s temně zelenými větvemi visela zlatá jablka.“ (18. srpna 1773, tamtéž, s. 360)

Ó pro *Dělníky*, půvabné  
poddané *babylonského krále*,  
*Venuše!* Opusť na chvíli *milence*,  
jejichž duše jsou uvitě jak věnce!

Narážkou na babylonského krále se zřejmě myslí anglický král a tento termín bývá také obecně používán pro označení stavitele velkých staveb.

Dále se podle Caddaua v této strofě rozeznávají fragmenty z těchto deníkových zápisů: „*Dělníci* [povšimněme si velkého D] se ihned pustili do práce. (5. dubna 1778, tamtéž, s. 35) – Velký počet domorodých žen, které si naši námořníci už předem zadali, zůstalo ještě při západu slunce na palubě poté, co jejich soukmenovci odešli. Dobře věděly, že když se jim oddají, budou si moct odnést kousky skla, hřebíky, sekyry a dokonce i košile svých *milenců*...“ (27. srpna 1773, tamtéž, s. 425)

Přirovnání tahitských žen k Venuši bylo v druhé polovině 19. století velmi běžné a Rimbaud ho musel dobře znát.

Ó *Královno Pastýřů!*  
Dej *pracovníkům kořalku*,  
ať jejich síly setrvají v klidu  
*až do polední mořské koupele*.

Caddau pro vysvětlení této sloky uvádí fakt, že Cookovy lodě kotvily na Tahiti v zátocě Matavai u *Venušina mysu*, který byl takto pojmenován, protože odtamtud Cook pozoroval Venuši. (Venuše je také nazývána francouzsky *l'étoile du berger*, tedy doslova hvězda *pastýře*, Rimbaud ji ovšem vzývá jako „*královnu pastýřů*“, poznámka autorky)

„Rozeznávali jsme onen podlouhlý mys, který díky našim pozorováním z roku 1769 byl nazván *Venušíným mysem*, a všichni se

jednomyslně shodli na tom, že se jedná o nejkrásnější část ostrova.“ (28. srpna 1773, tamtéž, s. 407)

Dále: „Postavili jsme observatoř kousek od našeho tábora a pan King zůstal na břehu, aby sledoval pozorování a hlídal *pracovníky*. (11. června 1777, Třetí Cookova cesta 1785, 1. díl, s. 421) – Pan King přinesl několik láhví *kořalky*, kterou jsem smíchal s vodou, abych tak připravil tolik oblíbený likér anglických námořníků, kterému říkají *grog*.“ (30. května 1774, Cesta na australský pól, díl 3., s. 123) „*Velké sluneční parno nás donutilo vykoupat se ve vedlejší řece... – Většina z nás se vykoupala také v moři.*“ (19. a 21. srpna 1773, tamtéž, díl 1., s. 370, 387)

Staveniště z první a třetí sloky můžeme považovat za stavbu observatoře a ona klamná nebesa se mohou stahovat k pozorování nebeské klenby při zkoumání Venuše.

Pierre Caddau tímto způsobem klade vedle sebe Rimbaudovy básně a Cookovy lodní deníky, a tak dokládá shody nejen ve slovní zásobě a v užívání stejných slov a výrazů, ale také v Cookem popisovaných výjevech a Rimbaudových básnických obrazech. Těžko posoudit, je-li tato shoda náhodná, či ne, nepochybně se jedná o zajímavou možnost pro vysvětlení geneze některých Rimbaudových básní a pro interpretaci jeho poezie.

V každém případě Pierre Caddau nabízí překvapivý a zajímavý klíč k Rimbaudově poezii a upozorňuje na literární pramen, z něhož Rimbaud mohl čerpat exotické prvky přítomné na mnoha místech jeho díla. Vyhledávání a užití těchto prvků svědčí o Rimbaudově zaujetí a vášni pro daleké a exotické kraje. Můžeme se ovšem zeptat, proč Rimbaud vlastně nevyužil nabízející se Bougainvillovu zprávu o objevení Tahiti a sáhl po překladu z angličtiny. Tady se nabízí odpověď, že Bougainvillov cestopis již obsahoval až příliš mnoho básnických obrazů a pojmenování, tedy z básnění skutečnosti, zatímco v Cookových strohých a věcných záznamech mohl spíš Rimbaud nacházet podněty pro

svou imaginaci a vycházet jako básník z reality. Caddauova studie tak dále potvrzuje významnou úlohu Cookových deníků při zrození a utváření tahitského mýtu.

Rimbaud neustále utíkal před jakoukoli formou „věznění“. Jeho eskapády z rodného města nebyly ničím jiným než touhou po svobodě. Svoboda, osvobození je v srdci Rimbaudovy poetiky a často se stává samotným tématem, například v básni o svobodném toulání Má bohéma, obsažené v *Sešitu z Douai* z roku 1870: „Chodil jsem po světě a měl jsem ruce v kapse.“ Asociace poezie s touláním nabývá nejvýraznější podoby v *Opilém korábu*. Tato symbolická skladba o 25 strofách vrcholí obrazem neřízeného korábu, který je symbolem básníka volně plujícího po moři poezie:

já, koráb z mlhovin, já, fantastické zvíře,  
já, jenž jsem prorážel kouř nebes jako zeď,  
kde roste převzácná pochoutka pro malíře –  
sluneční lišejník, zašlý jak stará měď,

já, prkno, poseté žhavými pŕlměsíci,  
rejnoky, kostrami mořských koníků,  
já plul jsem za nocí v červenci při měsíci  
pod ultramarínem šílených lodníků,

...

Viděl jsem opilá a hvězdná souostrovní  
s nebem, jež třpytí se jak velký paví chvost,  
zdalipak v noci spí pod jejich mdlými krovky  
ohniví letouni, jimž patří budoucnost?

...

Co jsem se naplakal za srdcervoucích jiter,  
nic neobešlo se teď pro mne bez hoře.  
Jsem láskou rozladěn jak struny starých citer.  
Oh, kéž mi praskne kýl! Kéž sletím do moře!

V Rimbaudově básni je především zdůrazňován pohyb lodi, která je neřízeně unášena proudem. Koráb současně představuje úkryt a volné toulání, uzavřený a chráněný prostor, kterým lze cestovat a prozkoumávat svět. Plavba je metaforou básnické tvorby. Koráb, tedy básník ve svém nespoutaném roznícení, se chce zbavit všech omezení, osvobodí se a nechá se unášet vlastním pocitem síly, nepřemožitelnosti a vírou ve své umění. Koráb pluje nespoutaně do tajemného neznáma. Při plavbě však nakonec narazí na destruktivní sílu svobody, po které tak horlivě toužil, na samotu a na nezdár. Básník se střetává s realitou, se svými nedostatky i se svou bezmocí. Následkem opojného osvobození je zničení, ztráta sebe sama.

A tak po své opilé plavbě napříč mořem svobody básník volá: „Já náhle zatoužil jsem podívat se domů na starou Evropu a lesní rusalky“ a dodává, že po zkušenosti s mořem „toužím po stružce“. Chce se znovu podřídít požadavkům, nárokům, zákonům poezie.

Opilá plavba, při níž se básník v doslovném překladu „koupal v moři poezie“ (je me suis baigné dans le poème de la Mer), přinesla četná a důležitá zjevení či odhalení (viz anafora viděl jsem). Plavba a toulání jsou asociovány s viděním, prozřením. Po této plavbě návrat do „reality života“ nemůže představovat nezdár, básník se totiž vrací s *vizí*.

Po této zkušenosti se Rimbaud stává „poète voyant“ – vidoucím básníkem. Odpoutání a osvobození od svazujících společenských pořádků je pro básníka tvůrčím činem, představuje znovuobjevení. Tajemství své nové koncepce poezie odhaluje v roce 1871 v *Dopise vidoucího*, napsaném Paulu Demenymu: „Básník se stává vidoucím dlouhým, nesmírným a rozumným rozrušováním smyslů. Všechny

způsoby lásky, utrpení, šílenství; hledá sám sebe, zkouší na sobě všechny jedy, uschovává si z nich trest. Nevýslovná muka, při nichž se stává mezi všemi velkým neduživcem, velkým zločincem, velkým proklatcem – ale svrchovaným Mudrcem! – Neboť přichází k neznámu! – Poněvadž kultivoval svou duši již bohatou, více než kdo jiný! Přichází k neznámu; a byť by nakonec zešílel a skončil ztrátou rozumu a nechápal už své vidiny, přece je viděl! Ať zdechne ve svém hnusu nad neslýchanými a nepojmenovatelnými věcmi: přijdou jiní hrozní pracovníci; začnou na obzorech, kde on se zhroutil!“

Toto vidění podstaty poezie a úlohy básníka, stejně jako své básně, ovšem Rimbaud přehodnotil a revidoval ve svých dvou posledních dílech, v *Sezoně v pekle* a v *Iluminacích*. Básnická próza *Sezona v pekle* zřejmě nemůže být Rimbaudovým loučením s poezií, jelikož končí svítáním a pohledem do budoucna, navíc v závěrečném Sbohem básník říká: „...spatřil jsem peklo žen tam dole – a bude mi dovoleno znáti pravdu tělem a duší.“ V oddílu Alchymie slova básník pečlivě přezkoumává svou poetiku „vidoucího“, kterou nakonec odmítá: „To minulo. Dnes dovedu pozdraviti krásu.“

Rimbaud se osvobozuje od veršované básnické formy a uchýlí se k básni v próze. Toto řešení nacházíme ve sbírce *Iluminace*, kterou Rimbaud nedokončil, neuzavřel jako celek, a v níž potřeba odpoutat se od vládnoucí reality a utéct vrcholí. F. X. Šalda o tom říká: „Vězeň světa a života, zajatec křesťanské a společenské morálky, kterou tolik nenávidí, chce se vylomit ze svého žaláře, neboť ho volá absolutno, a skřeky, které při tom vyráží, a skřípění zubů, hle, to jsou *Iluminace*.“ (Z alchymie moderní poezie, Zápisník III, s. 300)

Řada čísel z *Iluminací* vycházela postupně od dubna do června roku 1886 v symbolistické revue *La Vogue*, řízené Gustavem Kahnem. V té době byl už Arthur Rimbaud v Africe a o tomto vydání možná neměl ani tušení. Titul plánované sbírky měl být údajně podle Verlaina v angličtině „coloured plates“ či „painted plates“, které označují barevné, malované

rytiny. Význam tohoto slova ve francouzštině a plánovaný podtitul *Illuminations* však s sebou nese zajímavý dvojsmysl. Jednak označuje zmíněné rytiny, ale také náhlou inspiraci, boží vnuknutí, duševní osvícení, které promění člověka ve vizionáře, či dokonce blouznivce. Titul sbírky napovídá, že v básních vystupuje do popředí jejich vizuální stránka. Ostatně o „iluminaci“ se zmiňoval už Charles Baudelaire v *Salonu* z roku 1859: „Chci ozářiti věci svým duchem a vrhnout jejich odraz na ducha ostatních lidí.“

K hlavním tématům *Illuminací* také patří obrazné vidiny a vize potopy, dětství, lidstva, dějin, mytologie, měst a metropolí, jak tomu nasvědčují i některé tituly: Po potopě, Dětství, Města, Životopisy, Demokracie aj. Nutno dodat, že básně mají podobně jako sny, vidiny či halucinace často natolik fragmentární a iracionální charakter, že jejich básnické obrazy je obtížné rozluštit. Rimbaud se oddává své imaginaci, vyhýbá se popisnosti, vedoucí myšlence, kterou by dál rozváděl. Básník vystupuje ve sbírce také jako mág, jehož hlavním nástrojem jsou vizuální efekty – jejich tajemství zná jedině on: „Já jediný mám klíč k této divoké podívané,“ tvrdí v Podívané. Zde a v dalších básních v próze najdeme divadelní scény, estrády, jevištní žerty, mistry kejklíře, komedianty a kašpary, kteří představují další výrazné motivy sbírky, doplňované světelnými efekty, obrazy jiter, třpytů paprsků a záblesků, což se nejvýrazněji prosazuje například v Úsvitu.

K tomu je třeba přiřadit náměty a motivy toulání, putování, útěku a odjezdu, které prostupují v různých podobách řadou čísel celé sbírky, majících často podobu zastavení na cestě. V Dětství se Rimbaud charakterizuje takto: „Jsem chodec na velké cestě...“ Nejvýrazněji tato tematika vystupuje v Námořní, Úsvitu, Historickém večeru, Dětství, Tulácích, Pohybu a Odjezdu. V závěru Tuláků o svém dosavadním putování a bloudění světem říká, že „spěchá nalézt místo a formuli“.

Rimbaud v *Illuminacích* nehledá krásná slova, neštítí se kakofonie, toporných, komplikovaných syntaktických vazeb, překotného, rychlého,

až uspěchaného rytmu, opakování, zlomů. Ve sbírce se nečekaně setkávají různé tóny, fragmenty textů, které na první pohled spolu vzájemně neladí. Rimbaud dovádí Baudelairovy *vztahy* do nejextrémnějších důsledků. Čtenář je přitom svědkem splnutí skutečnosti a imaginárních výjevů či snových obrazů. Sbíрка sice nemá pevnou strukturu, ale je sjednocená básnickým *já*: „Jsem docela jinak zasloužilý vynálezce, nežli jsou moji předchůdci; jsem dokonce i hudebníkem, který vynášel cosi jako klíč lásky.“ (Životopisy II)

Pro naše téma je nejdůležitější z *Iluminací* krátká báseň v próze *Odjezd*, se kterou se čtenáři mohli poprvé setkat v revue *La vogue* 13. května 1886. Tento text se dá považovat za vyvrcholení básní, v nichž se manifestuje touha odjet či utéct. Oproti předchozím textům tohoto typu vyjadřuje naprostý zlom, roztržení, rozchod, ohlašuje totiž nekompromisní realizaci *odjezdu*, a použijeme-li Rimbaudových slov, ohlašuje „nalezení místa a formule“.

## ODJEZD

Dosti viděno. Vidina se vyskytla ve všech podobách.

Dosti užito. Povyk měst, večer i za slunečního světla a vždycky.

Dosti poznáno. Zastávky života. – Ó Hemžení a Vidiny!

Odjezd za novými dojmy a vzruchy!

V těchto čtyřech formulích, které bychom mohli také považovat za čtyři volné verše, vrcholí vůle přetrhnout pouta s řádem a tradicemi, které Rimbauda vězní, stejně jako s „básnickou veteší“. Navíc zde Rimbaud stroze, až lakonicky bilancuje, s čím vším chce skoncovat. První tři formule zároveň představují jisté podoby světa, které básník prozkoumával.

Básník v *Odjezdu* vyjadřuje nutnost vydat se k novému a dosud neznámému, kde se nachází *místo pravého života*. Baudelairovský splín



a vyzvání na cestu se tu proměňuje v dobytelskou touhu. Hledání úsvitu, jitra, „znovunarození“, neustálé dobývání všeho, co je nové a neznámé, bylo ostatně hnací a tvůrčí silou celého Rimbaudova díla. Odtud také pocházejí sny o rajske „svěžesti“ z *Illuminací*, nutnost Potopy, která představuje očistu a obrození.

Skutečné místo, kam básník chce odjet a kam směřuje, není v Odjezdu podstatné. Cílem se mu stává samotný odjezd, žene ho nepotlačitelný, až absolutní imperativ vše opustit. Vyjadřují to anafory *Dosti*, které uvádějí první tři, dá se říci, až magické formule či zaříkadla. Tyto anafory text rytmizují a dávají mu orální ráz.

Již jsme se zabývali tím, jaký důraz kladl Rimbaud na vizuální stránku svého poznávání světa. Přitom v první formuli Odjezdu právě on, který toužil stát se vidoucím, chce touto formulí se svými viděními skoncovat, vidoucí básník dává sbohem svým dosavadním vidinám a halucinacím. V *Sezoně v pekle* v oddílu Alchymie slova o tomto svém vidění světa, o něž opíral své slovesné umění, řekl: „Navykl jsem si prostě halucinaci: viděl jsem zcela jednoduše mešitu místo továrny, bubnickou školu andělů, kolesky na nebeských cestách, salon na dně jezera... Pak jsem vysvětlil svá kouzelná sofismata halucinací slov!“ V Pekelné noci, jiném oddílu *Sezony v pekle*, však už jako by předznamenával své pozdější rázné skoncování se svými vidinami: „Dost!... Našeptávané bludy, čáry, falešné vůně, dětinské hudby. – Přeludů je bezpočtu.“ Už zde se objevuje klíčové slovo Odjezdu *dosti* (v obou případech francouzsky *assez!*).

Opíral-li Rimbaud své básnické umění o tzv. halucinace, už tím předznamenával asociativní postupy moderní lyriky, jak je najdeme později například u Apollinaira, surrealistů či českých poetistů atd. Rimbaudovo *dosti* můžeme tedy možná interpretovat jako jeho loučení s poezií. V Alchymii slova citovaná pasáž končí slovy: „Loučil jsem se se světem...“

V druhé formuli je prožitek života vázán na sled fragmentárních obrazů, až záblesků, které se i přes svou pomíjivou povahu nakonec znehybňují a opakují. Město a metropole představuje jedno z velkých témat *Illuminací*. V básni v próze Město se Rimbaud představuje jako „jepicovitý a docela spokojený občan jedné metropole“. Rimbaudova města či metropole jsou spojená s „povykem“ a „hemžením“. Tato města jsou imaginární, existují v záhadné budoucnosti, a přitom tkví v minulosti, vstupují do nich mytologické a legendární přízraky, a tak jsou zároveň nadčasová. Jsou to města rozvrácených struktur, řvoucích a pištících mas, které jsou v neustálém pohybu: „To jsou města! – Křišťálové a dřevěné domky se pohybují po neviditelných kolejích a kladkách. Staré krátery, obehnané měděnými kolosy a palmovníky, ječí melodicky v ohni. – Průvody kouzelných Mab v rusých opálových šatech vystupují z úvalů. A jeleni majíce nohy nahoře ve vodopádu a hloží, sají z Dianiných prsů. Předměstské Bakchantky vzlykají a luna pálí a vyje.“ (Města I)

Především se téma města či metropole objevuje v třech číslech *Illuminací* – Město, Města I, Města II – ale motivy, které se k nim vážou, najdeme v celé řadě dalších čísel, např. Dělníci, Metropolitní, Úsvit. Téma metropole a jejího obyvatele uvedl do moderní poezie Charles Baudelaire ve svých *Květech zla* a prózách. Situace člověka, který se proměňuje v moderním městě v *muže davu* pronásledovaného pocitem bezmoci a ztracenosti, je jedním z pramenů jeho splínu a jeho *vyzvání na cestu*. Druhá Rimbaudova formule rázně vyjadřuje imperativ skoncovat s pocitem a vědomím *jepicovitého občana* metropole a navazuje představu odjezdu do končin, které s tímto nemají nic společného. Z Rimbaudova životního osudu víme, že to byl odjezd z Evropy, a navíc do exotických zemí.

Třetí formule jako by shrnovala obě předchozí a třetí anafora *dosti* dovršovala vůli se vším skoncovat. Rimbaud poznává, že je třeba dát skutečnosti, která se kolem něho rozpadá, sbohem, a tuto roztržštěnou

podobu života, kterou je obklopen, odvrhuje. Všechnu tuto tříšť, tyto zastávky života už prožil a poznal. Mluví již o nich také v *Sezoně v pekle* v Pekelné noci: „Ach toto! Hodiny života se právě zastavily. Nejsem již na světě.“ K tomuto konstatování se v *Odjezdu* pojí exklamace „Ó Hemžení a Vidiny!“, která zřejmě shrnuje první dvě formule a vtěluje je do formule třetí, což je zřejmější ve francouzském originálu než v Nezvalově překladu. Pro slovo vidina Rimbaud používá slovo *vision* a pro slova povyk a hemžení jedno slovo *rumeur*.

Slovesa vidět, užít či prožít a poznat určují základní vztah člověka ke skutečnosti. Člověk vnímá skutečnost nejprve zrakem, tedy smysly, pak ji prožívá – a z obou těchto zkušeností vyplývá její *poznání*. V Rimbaudových prvních třech formulích můžeme tedy vidět jisté stupně lidského poznání skutečnosti, vyjádřené básnicky. A v této gradaci představuje třetí formule jak syntézu lidského poznání, tak samotného světa, zredukovaného na hemžení a vidiny, s nimiž se básník loučí.

Svět a život, po kterém Rimbaud zřejmě touží, není svět rozpadající se na jednotlivosti, na zastávky života, svět, v němž vládne chaos a povyk, ale svět a život celistvý a sjednocený, a použijeme-li Baudelairových slov, od nichž se tzv. poésie du départ odvíjí, je to svět, v němž vládne *řád a krása*.

Ve čtvrté Rimbaudově formuli začínající slovem odjezd, které se sem vrací jako leitmotiv z titulu, čímž se graduje nutnost vše opustit, to Rimbaud ovšem formuluje jako cestu za novými dojmy a vzruchy. Nevyjadřuje tedy přímo onu baudelairovskou formuli, ale v každém případě opakováním slov *dosti* a *odjezd* vyjadřuje definitivnost svého rozhodnutí opustit svět, v němž žije.

Slovesa vidět, užít a poznat používá Rimbaud ve tvaru jejich trpných příčestí, a formule tak nabývají neosobní podoby, která vyjadřuje už jeho odstup od skutečnosti, s níž se loučí, proti níž se bouří a volá: „Dosti!“

Toto už je předznamenáno v *Sezoně v pekle* v části Sbohem: „Vytvořil jsem všecky slavnosti, všecky triumfy, všecka dramata. Pokusil jsem se vynalézt nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči. Domníval jsem se, že nabývám nadpřirozené moci. Nuže dobrá! Musím pochovat svou obraznost a své vzpomínky! Je pohřbena krásná sláva umělce a vypravěče!“

V Odjezdu toto sbohem nabývá podoby krátké, výbušné výpovědi. Rozhodnutí odjet má natolik kategorickou povahu, že je vyjádřeno ve zkratové podobě: prudkým odmítnutím poznané skutečnosti, neosobní formou, bez časového či místního určení – a „mužně tvrdým tónem“, jak řekl F. X. Šalda. (Božský rošťák, Zápisník II, s. 300)

Básní Odjezd vrcholí tzv. poésie du départ od Goetha, Baudelaira a Mallarméa, ale s tím zásadním rozdílem, že cesta vede *neznámo kam*. Cíl ostatních básníků byl také neurčitý, přece se ale jen vztahoval k explicitním duchovním ideálům, ať už to byla harmonie, volnost, řád nebo krása, mír, rozkoš, libé ráje snění.

Ve *Struktuře moderní lyriky* o tom Hugo Friedrich píše: „*neznámo* u Rimbauda zůstává bezobsažným pólem napětí. Básnický pohled proniká záměrně rozpadlou skutečností do prázdného tajemství.“ (s. 60) Když charakterizuje Rimbauda, říká, že „jeho dílo nám však ukazuje, jak souvisí vztah k realitě s vášnivou touhou po *neznámu*. Toto nikoli už nábožensky, filozoficky či mysticky se naplňující *neznámo* je více než u Baudelaira pólem napětí, které zpětně – protože tento pól je prázdný – zrcadlí realitu“. (s. 75)

Rimbaud básní Odjezd uskutečnil, po čem v *Sezoně v pekle* teprve toužil, a sice „býti naprosto moderním“. Odjezd je zbaven jakékoliv popisnosti, lyričnosti, básnických obrazů a metafor, či jak to Rimbaud formuloval – halucinací a sofismat.

Po *Iluminacích* Rimbaud již nenapsal žádné další básně, a tak můžeme Odjezd považovat také za jeho loučení s poezií... Předznamenal to už v *Sezoně v pekle* v oddílu Zlá krev: „Má denní práce je skončena:

odjíždím z Evropy. Mořský vzduch spálí mé plíce, zkažená podnebí mne zahubí. Plavat, válet trávu, lovit a zvláště kouřiti, pít lihové nápoje, silné jako vroucí kov, jak to dělávali ti drazí předkové kolem ohňů. Vráťím se s železnými údy, s temnou kůží, s divokým okem: budou usuzovati podle mé masky, že jsem ze silného kmene.“

Víme-li dnes, jak se poté odvíjel jeho životní osud, můžeme říci, že těmito slovy si ho Rimbaud sám předznamenal a báseň *Odjezd* byla formulací jeho neodvolatelného životního rozhodnutí.

### 3. Exotické motivy v díle Otokara Březiny

*K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...  
Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...*

Otokar Březina

V české poezii 19. století se téma exotiky a téma odjezdu, stejně jako se celá symfonie těchto motivů, promítá především do díla Otokara Březiny. V tvorbě tohoto symbolistního básníka najdeme v různých obdobích jeho práce stopy či ohlasy autorů, o nichž jsme mluvili výše: nejprve je to Goethe, potom Baudelaire, jehož vliv bude rozhodující, později Mallarmé, a dokonce i Rimbaud. Tito básníci přinášejí pro Březinovo dílo buď podněty inspirativní, nebo je jim Březinovo dílo řadou svých rysů velmi blízké.

Podle studie Antonína Veselého Otokar Březina ve světle díla Goethova je počáteční Březinova tvorba poznamenána četbou Goethova díla. Osudné pro něj bylo seznámení s románem *Viléma Meistera léta učednická*, který vykresluje osud komediantského dítěte Mignon, jejíž píseň se v různých podobách ozývá ve světové literatuře 19. století. Březina převezme příběh Mignon v arabesce *Malá Elsa*, která časopisecky vyšla roku 1887. Jde o „příběh komediantského dítěte, které místo pochvaly za záchránění tonoucího chlapce je vesnickými ženami

zbito a večer při produkci na provaze je v nejnapínavějším okamžiku surovým výkřikem z publika sraženo na dlažbu“. (Otokar Březina ve světle díla Goethova, s. 104)

Autor studie si všímá velmi nápadné shody tématu, popisu a osudu postavy dvanáctileté komediantky. V milostné novele *Protějšší okno* z roku 1890 však Mignonina píseň o vzdálené zemi štěstí ještě přesněji zaznívá „v stesku chudé šičky, žijící s ubohým slabomyslným bratrem, která, dítě starých rodičů, vyrostla jako křehký květ v nezdravém ovzduší, nepoznala radostí dětství a v níž touhu po jiném šťastnějším světě probudily teprve knihy. Ohlas polodětské lásky Mignoniny k Vilémovi tušíme tam, kde Klárku zavolá život, kde se jí zdá, že byt' pozdě začíná žítí své dětství, kde se ocitá na přechodu mezi láskou, která zná jen odříkání, a láskou, která učí rozkoši, opíjí blahem, usmrcuje třeba slastí. – Tato ozvěna Mignoniny písně touhy *Znáš tam onu zem?* je ukazatelem příkrého rozporu vnějšího a vnitřního světa, který pocítil náš básník hned při první srážce obou světů ve svém dětství. Proto se stala také základním motivem Březinova vývoje“. (tamtéž, s. 104–106)

Vidíme, že nostalgie po jiném, šťastnějším světě kdesi v dálce se nachází hned na počátku Březinovy tvorby a bude se dál a hlouběji rozvíjet především po objevení Baudelairova díla v devadesátých letech 19. století.

*Květy zla* představují pro mladého českého básníka objev a nepochybně inspirativní a tvůrčí impulz. V Baudelairově dílně se asketický Březina učí být vyznavačem *krásy*. Ve svých dopisech se o francouzském básníkovi zmiňuje jako o *učiteli a mistru*, který mu pomáhá vyřešit umělecké otázky tvorby básnických obrazů, metafor, rytmu alexandrinu atd., a tak se stane hlavním představitelem českého symbolismu. Pro nás je tento vztah zajímavý v básních, v nichž se objevují exotické motivy a v nichž se reflektuje touha po „tajemných dálkách“.

V Březinově díle najdeme motivy, které můžeme klást do souvislosti s tématem odjezdu, jak jsme ho poznali v díle francouzských prokletých básníků. Březina totiž prožívá podobný rozpor jako jeho „předchůdci“, rozpor mezi baudelairovským splínem a ideálem, který ovšem řeší odlišně.

Nejvýrazněji vystupují motivy odjezdu v Březinově poslední básnické sbírce *Ruce* z roku 1901, která je prostoupena vědomím, že „dosažení absolutního poznání zákonů světa nezávisí jen na duchovní práci jedinců, nýbrž na činnosti všech lidí, i fyzicky pracujících, kterým byl upírán podíl na duchovním i hmotném bohatství země i účastenství na stavbě dokonalejšího světa“. (Lexikon české literatury I, s. 317)

Lidská pospolitost představuje pro Březinu ideál, kterého se domáhá a za nímž se vydává. V jeho verších promlouvá lyrický subjekt v první osobě plurálu, idea kolektivity je tím zesílena, vidíme to například v básni *Ruce*:

A ruce naše, zapjaté v magický řetěz rukou nečíslných,  
chvějí se proudem bratrské síly, jenž do nich naráží z dálek,  
stále mocnější tlakem věků. –

Cítíme, jak řetěz náš, zachycen rukama bytostí vyšších,  
v nový řetěz se zapíná do všech prostorů hvězdných  
a objímá světy. – A tehdy na otázku bolestnou,  
staletí skrývanou v bázni jako tajemství rodu,  
jež prvorození sdělují prvorozeným, umírajíce,  
uslyšeli jsme kolozpěv vod, hvězd a srdcí a mezi slokami jeho,  
v intervalech kadence melancholické, dithyramb světů

za sebou následujících.

Ve sbírce *Ruce* se často opakují motivy moře a ostrova a najdeme zde také několik exotických motivů, například: „Krutost věků ožívá v krvi: / nebezpečná procitnutí pralesa němého v žáru, kdy stíny se

dlouží / v zimních pařeništích tropů.“ (Vedra) Nebo: „Gigantská jara věčného tropu!“ (Dithyramb světů) Nebo: „Uprostřed černých oceánů zničení / ostrovy mlčenlivé budou naše sny / a loďstva mrtvých, v horká pásma plujících, / na horizontech siných světél uzříme.“ (Stráž nad mrtvými)

Báseň Odpovědi je postavená na zvláštní formě dialogu jednoho či dvou mluvčích. Tato „rozprava“ odhaluje všeobecnou a základní problematiku lidského údělu. Text tvoří odpovědi v druhé osobě plurálu, které objasňují či vyvracejí tvrzení, vyřčená v první osobě plurálu, zastupující všeobecně „člověka“, ten podává svůj vlastní autoportrét.

Jsme stíženi kletbou: i v letu nejvyšších roztoužení  
tíží země jsme podrobeni, do tmy krve své pohrouženi.

„Jste mocni a nesmrtelní; a vaše duše tajuplná  
nese v sobě slunce a jara vinobraní nesčíslná.“

V mlčení kosmu, ve středu hvězd, jež hasnoucí zkrvavěly,  
jak v řetězu strážných ohňů nepřátelských jsme osaměli.

„Tíží vás odění těžkooděnců: v zápolení,  
k vysvobození všech bytostí země jste vyvoleni.“

Ve vztahu promluv a odpovědí jsou zaklety fatální paradoxy lidského osudu, který je konfrontován s hlubokou samotou a nespokojeností. Otázky přitom nejsou výslovně kladeny, stejně jako nejde o přímé odpovědi. Jde spíše o sled tezí a antitezí. Báseň zároveň vzbuzuje dojem vnitřního monologu, v němž se odehrává duchovní zápas, a současně zpověď o touze vymanit se z utrpení, samoty, viny či prokletí a hledání útěchy a východiska.



Už v prvním verši básně najdeme baudelairovský motiv letu či vzletání, oproti němuž stojí tělo, *fyzis*, hmota představující tíhu, vězení, „odění těžkooděnců“, které brání duchu v rozletu a z něhož se člověk musí vysvobodit. Odtud touha a potřeba přiblížit se něčemu jinému. V celé básni je cítit napětí mezi fyzickým a duchovním životem. „Baudelaire i Březina cítí se jako zajatci této země,“ píše Felix Vodička ve studii *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*. A dodává, že Březina „se obrací ke svým duševním bratrům spjatým navzájem stejnou touhou“. Utrpení je u Březiny univerzální pro celé lidstvo a pocit „tíže“ není pouze pozemský, rozlévá se do celého vesmíru, do „mlčení kosmu“, a tak osamění člověka nabývá až kosmického rozměru.

Radost je slunce, viděné ve snu: při procitnutí uhasíná;  
bolest má tisíce očí a nikdy docela neusíná...

„S miliony jste v tajemném bratrství spjati  
a jenom v radosti milionů se budete radovati.“

K plujícím ostrovům širokou brázdou vůně plujem...  
Plujem a ostrovy plují a nikdy se nepřibližujem...

„Královské vaše zraky klamem vás obestřely:  
ostrovy v záři, jež v duši vám kvetou, před vámi otevřely.“

Ze samoty může člověka vyvést, podle Březinova přesvědčení, jedině láska. Východisko ze svého utrpení může člověk nalézt pouze v pospolitosti, ve které se skrývá vyšší život, jak to zde dokládají verše o tajemném bratrství. Člověk je v Březinově básni představen jako někdo *vyvolený*, mající poslání – „k vysvobození všech bytostí země jste vyvoleni“ –, které, jak se mu zdá, nedokáže na zemi realizovat. *Vyvolený člověk* také prahne po jiném světě, po jiných výšinách, které jsou však

mnohem nedostupnější, než jsme viděli u francouzských prokletých básníků, nedokáže se jich dotknout.

Kosmické bratrství se tak stává jediným vysvobozením tíživého napětí mezi dvěma protikladnými póly, tezí a antitezí. Březina nevyslovuje přímo touhu či nutnost odjet, uniknout, ale především touhu přiblížit se alespoň na okamžik kráse, snu či duševní harmonii.

I ve chvílích extáze si uvědomuje své připoutání k světu, který ho obklopuje – „i v letu nejvyšších roztoužení tíží země jsme podrobeni“ –, naráží na nedostatek lásky, radost je stejně nedosažitelná a pomíjivá jako sen – „radost je slunce viděné ve snu: při procitnutí uhasíná“ –, kdežto bolest, „ta nikdy docela neusíná“. Předposlední dvojverší o plujících ostrovech to dotvrzuje.

Ostrov se staly v dějinách literatury místem, kam spisovatelé a básníci umísťovali své představy ráje či období zlatého věku, a proměňovaly se v symboly krásy, harmonického či utopického života, naplnění ideálu řádu a pospolitosti. Stačí připomenout Baudelairovy verše z Exotického parfému: „Zřím šťastné pobřeží, jež v jasném plameni / monotónního slunce oslněno dřímá; // a ostrov lenivý, kde rodí vlahé klima / podivné stromoví, plody a koření...“

Také v Březinových verších ostrov nabývají exotického charakteru. Básník se k nim touží přiblížit, ale uvědomuje si zároveň jejich nedosažitelnost. V tomto paradoxu Březina postihuje věčnou, a zároveň nikdy nenaplněnou lidskou touhu po ideálním, nadosobním světě, dá se říct dokonce světě utopickém.

Ostrov či vysněná země je v Březinově poezii v podstatě symbolem pro lidskou pospolitost. Březina je mnohem důslednější ve svých touhách než jeho francouzští předchůdci. Jeho poezie odjezdu se navíc odlišuje tím, že je v ní přítomno pochybování, kolísání i uvědomění, že tato vize může být klamem. To, co básník vidí, má prchavou, pomíjivou vlastnost. Jeho sen neustále kolísá mezi ideálem a vědomím jeho utopismu, mezi vizí a klamem: „Královské vaše zraky klamem vás

obestřely: / ostrovy v záři, jež v duši vám kvetou, před vámi otevřely.“  
V tomto pochybování se jako jediná záchrana jeví bratrství či  
pospolitost.

Toto pojetí specifické pro Březinu je ještě jednoznačněji vyjádřeno  
v básni Tichý oceán. Už sám titul se zeměpisně vztahuje k oblastem, kde  
se nacházejí exotické země a ostrovy. Březina si ho zřejmě zvolil,  
protože představuje vzdálenou a obtížně dosažitelnou část naší planety,  
kam je možno dostat se pouze lodí, a tak se hlavním motivem básně  
stává plavba a opouštění pevniny.

Hlas našich slavíků v tvém šeru jiskřil se. A poupata  
jak hudba vřela při rozvíjení. Tep srdcí, vesel údery...  
V lanoví zvonil jitřní vítr tvůj a zrcadlená do zlata  
zem táhla kolem nás, jak nábřeží královské nádhery.

Však před námi a nad námi, nad mysteriem hlubin tvých  
oceán tichý světů neviditelných tisíci hořel dráh;  
a stále jemnější, jak vodopádů šum ve sluchu nemocných,  
žal země, navždy ztracené, se slíval v našich myšlenkách.

...

Jak všechno tichne z těchto míst! Po moři němém veslujem,  
slavíci letí v dálce před námi, nad námi výše bez hlasu...  
Však naše zraky odměnou, čím víc se břehů země vzdalujem,  
tím čistěji zří prvotní nádheru její svatou v úžasu.

Téma odjezdu přináší novou problematiku. Březina evokuje  
vzdalování lodi a její posádky od břehů země na vlnách Tichého oceánu  
a promlouvá opět v množném čísle. Při tom, jak zemi navždy opouští,  
vybavují se mu vzpomínky na ni a s rostoucí vzdáleností země nabývá na  
kráse.

Odjezd se v Březinově básni stává prostředkem k uvědomění si hodnot pokladů země a života na zemi, až se nakonec mění v touhu po návratu. Motivy moře a oceánu, k nimž se váže ticho, tma a záhada, tvoří protiklad k motivům krásné země: „V tvém šeru“ – „nad mysteriem hlubin tvých / oceán tichý světů neviditelných tisíci hořel dráh“ – „Po moři němém veslujem“.

V básni Tichý oceán je především zdůrazněno ticho, které tam vládne. Oceán zde není symbolem volnosti a svobody jako u Baudelaira: „Vždy, volný člověče, rád moře budeš mít!“ (Člověk a moře) V oceánu se u Březiny zrcadlí spíše strach z nicoty a zvýrazňuje se pouto, které váže básníka k zemi – „žal země, navždy ztracené, se slíval v našich myšlenkách“. Březina se zde rozchází s Baudelairem, pro kterého „Oceán konejší žal našich lidských chmur“. (Moesta et errabunda)

Březina v Tichém oceánu nevyzývá k cestě či k odjezdu, k opuštění dosavadního života, ale odhaluje, že bolestná zkušenost odjezdu pomáhá člověku uvědomit si krásu světa, v němž žije. V posledních dvou verších Tichého oceánu se Březina přibližuje ke koncepci moderního umělce, kterou Baudelaire podal ve studii Umělec, muž světa, muž davu a dítě. Získat odstup od reality je základním krokem k tomu, aby umělec lépe a jasněji viděl a dobýval skutečnost. Baudelaire přirovnává umělce k rekonvalescentovi, který se po nemoci vrací na svět a vše znovu objevuje, dále k dítěti, které se „zajímá o celý svět; chce vědět, pochopit, zvážit všechno, co se děje na povrchu našeho sféroidu“.

Odjezd tedy Březinovi nepřináší vysvobození z jeho nepřetržitého kladení otázek po smyslu života, naopak vede ho k uvědomění paradoxu, že odjezd tají návrat a naopak. Odjezd není východiskem ani není vysvobozením od „zemské kletby“, ale je proniknutím do kletby jiné, do touhy po návratu. V tomto ohledu se zřejmě Březina dostává při řešení základního sváru splínu a ideálu do jiné polohy než jeho francouzští předchůdci a z osamocení, které únik představuje, se navrací do

„mramního prostoru“, kterým jsou pro něho „ostrovy v září“, symbolizující jeho básnickou vizi lidské pospolitosti.

„Lyrika se v druhé polovici 19. století stává nástrojem duševního osamocení, odvratu od života a společnosti, úniku do nitra. – Lyrik absolutní osamotňuje a osamostatňuje nejprve báseň od reálného života jevového, tyčí ji proti němu. Vytváří báseň jako nový mravní prostor.“ (F. X. Šalda, *Z alchymie moderní poezie*, Zápisník III, s. 306)

Tak se exotismus v druhé polovině 19. století stává především vnitřním zážitkem básníků, jejich vnitřních zkušeností, a proto odjezd pro Baudelaira, Mallarméa i Březinu nepředstavuje výraz jejich touhy po hledání a nalezení exotických míst a krajin, ale možnost, jak vyjádřit svůj životní i básnický vzdor proti skličující skutečnosti, která je obklopuje. Jejich tzv. *poésie du départ* svými exotickými motivy dramaturgizuje lidskou potřebu proměňovat skutečnost, dávat jí nový řád, a také vyjadřuje touhu po nekonečnu a absolutnu, což nakonec nacházejí v poezii. A jestliže Rimbaud si „posadil na klín Krásu a urážel ji“, tedy vzdal se poezie, a na rozdíl od nich svůj odjezd uskutečnil, jeho životní osud v exotické Africe jejich způsob hledání a nacházení východiska jen potvrzuje.

## VI. Tahiti v české próze ve dvacátých letech 20. století

*Bez páry, bez plachet my na cestu chcem vyjet.  
Je v našich žalářích tak nudno. Nuže, sem  
na hladkém plátně našich myslí nechte mýjet  
vzpomínky plaveb svých i s jejich obzorem.  
Povězte, co jste viděli?*

Charles Baudelaire

Cestování se od konce 19. století stává pro obyčejné lidi čím dál dostupnějším. Rozvíjí se nejen kontinentální, ale také interkontinentální doprava, plavba po mořích a oceánech se zjednodušuje a není již přístupná jen mořským vlkům, obchodníkům, kolonizátorům, vědcům, ale také obyčejným pasažérům. Na palubách lodí mířících do Pacifiku potkáme dobrodruhy, poznání lačné cestovatele, spisovatele, umělce, kteří se vydávají do Polynésie za snem o exotice, o posledním ráji na zemi, vábí je mýtus o Tahiti, který se k nim dostal z literatury, novin, obrázků či z pouhého doslechu.

Řada z nich se chtěla podělit o své unikátní zážitky z exotických ostrovů, a tak začaly vycházet deníky, záznamy z cest, dopisy, životopisy a cestopisy, v nichž do popředí vystupuje osobní a bezprostřední zkušenost s tropickým světem. Fakt, že to nebyli vždy spisovatelé z povolání, ubírá na kvalitě vyprávění, nebo mu také dodává kouzlo a půvab. V této kapitole se pokusíme sledovat vztah mezi snem, mýtem a skutečností, mezi představou a osobními zážitky. Nedá se jednoznačně říci, jestli návštěvníci jižních ostrovů a moří našli naplnění svých představ o mytickém exotickém ráji, nebo se spíše dočkali deziluze.

Polynésie se v Čechách od počátku 20. století začala objevovat v různých podobách.

Nejprve ji najdeme v umělecké oblasti. Předvídavý F. X. Šalda otiskl ve *Volných směrech* na začátku roku 1906, tedy už tři roky po smrti ještě neuznávaného malíře Paula Gauguina, soubor *Z listů a poznámek Paula Gauguina*, který sám přeložil a k němuž přiložil patnáct reprodukcí umělcových děl a překlad studie Maurice Denise *Vliv Paula Gauguina*.

Francouzský malíř Paul Gauguin se poprvé vydal na Tahiti roku 1891 a vrátil se do Paříže roku 1893. V tahitské přírodě Gauguin konečně našel barvy, tvary, světlo a náměty, které pro svou malířskou tvorbu po celém světě hledal, a v tahitské mytologii a způsobu života objevil navíc inspiraci k literární tvorbě. Proto také divoch Gauguin, jak se sám nazýval, odjel na Tahiti nakonec podruhé roku 1895, ale zklamán příliš zcivilizovaným Tahiti vydal se na daleké Markézy, kde na ostrově Hiva Oa založil svůj tropický ateliér Dům rozkoše a kde také zemřel.

Výňatek z Gauguinova deníku *Noa Noa*, v němž malíř vypráví své dojmy z prvního pobytu na Tahiti, otiskl F. X. Šalda ve svém překladu v témže ročníku *Volných směrů*. Knižně vyšla *Noa Noa* v roce 1909. Jan Havlasa později o této knize napsal ve svém *Kouzlu laguny*, že to byla první kniha v Čechách, v níž se setkal s ostrovem Tahiti: „Ještě dnes téměř nikdo u nás neví, co to vlastně je Tahiti: Jack London ani Stevenson, ani *Le Mariage de Loti*, nic z toho všeho není přeloženo do češtiny nebo aspoň nevím, že by bylo z toho něco vyšlo u nás do počátku tohoto roku (1910), a tak jedině Gauguinova *Noa Noa*, nedávno vydaná v překladu, upozornila u nás doma několik set lidiček na tyto vzdálené výspy v širé rozloze Tichého oceánu.“

Na začátku dvacátého století se stal v Čechách velmi populárním cestopisný žánr. Roku 1910 vychází *První cesta kolem světa* Jamese Cooka v překladu Bořivoje Prusíka. Následujícího roku vycházejí další dva díly *Druhá cesta kolem světa* a *Třetí cesta kolem světa*.

V této souvislosti je nepochybně zajímavé, že ve stejnou dobu, a sice 11. července 1910, doplul na daleký ostrov Tahiti jako jeden

z prvních Čechů Jan Havlasa. Své dojmy, zážitky a pozorování zaznamenal v několika denících, povídkových souborech a románech.

## 1. Tahitské cestopisné deníky a romány Jana Havlasy

*Těch nevýslovně krásných obrazů, jež vymýšlely si moře, oblaka a slunce! Těch požárů barev!*

Jan Havlasa

Jméno Jan Havlasa bylo ve své době velmi slavné a uznávané. Dnes upadlo takřka v zapomnění, ač literární tvorba tohoto cestovatele, romanopisce, autora povídek a cestopisů, publicisty a také velvyslance v jihoamerických státech v jedné osobě je až neskutečně bohatá.

Jan Havlasa, vlastním jménem Jan Klecanda, se narodil v roce 1884 v Teplicích. Příštího cestovatele jeho první cesta zavedla sice jen na Slovensko, ale v průběhu svého dalšího života procestoval celou zeměkouli, počínaje americkým kontinentem. Od roku 1904 do roku 1913 se staly jeho domovským přístavem Spojené státy, odkud vyplouval dál do světa, do Oceánie, Japonska, Číny a Indie. Jeho první knihy a články jsou také věnovány Slovensku a Spojeným státům, další knihy povídek a romány Polynésii, stejně jako řada dalších děl asijské tematice. Ze všech těchto jeho cestovatelských a literárních výbojů se soustředíme na jeho cesty do Polynésie a na díla s polynéskou tematikou.

Když se Janu Havlasovi v roce 1910 naskytla možnost vybrat si mezi cestou na Samoa nebo jinam do Polynésie, vybral si Tahiti, což zdůvodnil: „Tahiti bylo v seznamu mých mladistvých snů – což neprohlašoval Tahiti kde kdo, od kapitána Cooka a Darwina až po Pierra Lotiho, za perlu Jižních Moří?“

Díky výhodné nabídce paroplavební společnosti, která nabízela zlevněné zpáteční lístky s půlroční platností, vyplouvá šestadvacetiletý Havlasa se svou devatenáctiletou manželkou v červenci 1910 ze San



Franciska na šest měsíců na svatební cestu k mytickým ostrovům, odkud se vrátí v lednu 1911 zpátky do Kalifornie. Na tichomořských ostrovech prožije jedno z nešťastnějších období svého života. Na ostrovech si Havlasa vedl deník, z něhož pak až do třicátých let čerpal podněty ke své rozmanité a mnohotvárné tvorbě.

Do Čech se Havlasa vrátil v roce 1914. Jeho jméno se objevovalo v různých novinách či časopisech, do nichž přispíval mnoha články, mimo jiné také o Polynésii, a díky Havlasovi existence a představa Tahiti začaly pronikat do povědomí české společnosti.

Za brožuru *Vztah osadní politiky k světové válce* byl Havlasa v roce 1916 odsouzen k ročnímu těžkému žaláři. Ve vězení napsal své první prózy inspirované tahitským prostředím, které vyšly pod názvem *Šílené lásky* s podtitulem *Tropická romaneta* (1917, francouzsky *Les amours folles*, 1929). Tahiti a ostrov Tuamotu v této knize figurují jako atraktivní romantické a tajuplné kulisy čtyř tropických a fantastických povídek. K dalším Havlasovým prozaickým dílům tohoto zaměření patří soubor tahitských novel *Píseň korálových útesů* (1922) a román *Pobřeží tanečnic* (1923).

V třicátých letech se Havlasa k tahitské tematice vrátil. Pokusil se o historický román na pomezí pohádky, jak ho sám definoval, *Věčná zřídla* (1935), v němž na základě svých studií a četby tahitských legend a odborné literatury o tahitských dějinách, náboženství a mravech sestavil příběh zasazený do pradávnejší tahitské minulosti ještě před příchodem prvních Evropanů. Román *Ticho mezi hvězdami* (1937) se sice odehrává v tahitských kulisách, ale jeho ústředním tématem jsou psychické problémy moderního člověka, který zjišťuje, že v současné době se nedá odjet ani na konec světa, aby unikl všem soudobým problémům každodenního života.

Havlasovy romány a povídky s tahitskou tematikou či kulisami nezanechaly žádné podstatnější stopy v české próze. Příčinou toho je nepochybně jeho staromódní jazyk a stylistické vyumělkovanosti. Právě

jazyková úroveň diametrálně odlišuje Havlasovu prózu od daleko progresivnějšího jazyka jeho současníků, a dokonce i předchůdců, ať už prozaiků nebo básníků. Zřetelná je také spisovatelova nepřilíš velká obratnost v syžetové výstavbě jeho próz. Dění v Havlasových dobrodružných příbězích, často obohacované fantastickými motivy, se většinou vyvíjí velmi zdlouhavě, prolíná se s triviálními milostnými zápletkami, pseudopsychologickými problémy hrdinů, a je navíc retardováno velmi dlouhými, rádoby poetickými popisnými pasážemi barvitého exotického prostředí. A to vše je navíc okořeňováno kvazifilozofickými, společenskými a vědeckými úvahami.

Vykonstruované příběhy, jejichž hlavními postavami bývají často Američané či Francouzi, většinou překypují záhadami, napětím, moudrostmi a zcela vyčpělou erotikou. Například v tzv. historickém románu *Věčná zřídla* najdeme mnoho patetických, smyslných či erotických pasáží, které úroveň Havlasovy prózy spíš znevažují.

Jako malá ukázka takovéto Havlasovy prózy nám může posloužit tento úryvek: „V jejím objetí čas i prostor přestaly a opět se zrodily, v jejich vášni a rozkoši vše se opakovalo od prvního pohnutí prapříčiny, milionkrát milion roků byl v každém jejich okamžiku, z mlhovin světa se vymaňovaly, v jejich laskání jejich smysly se ztělesňovaly a duchem prozářeny jsouce, opět se tělesnosti vymykaly, jejich těla i duch jedno byly a každý z nich sám o sobě nic nebyl... ‚Nic není než láska a všechno je láska,‘ opakovala po něm tichounce a jejich zraky byly do sebe zahříženy.“

Havlasovým povídkám a románům můžeme zároveň vytknout konvenčnost a falešný romantismus. Ve svých prózách mýtus Tahiti snižuje, rozvíjí převážně povrchní a lacinou podobu milostného či erotického ráje, kde je život jednoduchý a snadný. Tento typ tahitské romantiky se ovšem díky Havlasovým knihám dostal do povědomí lidí a přispěl ke kultu Tahiti a Polynésie v Čechách ve dvacátých letech, který

měl za následek vystěhování asi stovky Čechů na druhý konec světa, kde si dokonce založili českou kolonii.

K nejzajímavějším a nejhodnotnějším dílům Havlasovy tahitské tvorby nepatří jeho romány a povídky, ale jeho cestopisy a deníky. V *Cestě kolem světa* z roku 1915 je pobytu na Tahiti věnována pouze krátká část. Oproti tomu v knihách *Dech tropů* (1925) a *Kouzlo laguny* (1928) zachycuje a popisuje Havlasa svůj pobyt na Tahiti a dalších polynéských souostrovích.

První knihu *Dech tropů* sestavil Havlasa ze záznamů a deníků, které si vedl za svého pobytu v Polynésii v roce 1910, z črt a vzpomínek uveřejňovaných mezi lety 1914 a 1925 a z anglického rukopisu nedokončené a nevydané knihy *Within the reef* z roku 1911. Kniha má podtitul Tahitská dobrodružství a vyšla jako dvanáctý svazek Sebraných spisů Jana Havlasy. Rozsáhlý pětisetstránkový text je rozvržen do deseti kapitol, na jejichž začátcích najdeme místní a časové údaje, takže tato próza má až deníkovou formu a je psaná v ich formě. Kniha obsahuje 170 vzácných snímků, které autor sám pořídil. Fotografie lidí, různých setkání, zvířat, rostlin, lodí, hor, zátok, pláží nejen ilustrují text, ale podávají také cenné svědectví o tehdejší podobě Tahiti.

Oproti svým prózám, o nichž jsme mluvili výše, se Havlasa v *Dechu tropů* nesnaží o prozaickou stylizaci, nefabuluje, ale podává věcný záznam svých zážitků. Zřejmě díky tomu mohl v článku napsaném k jeho čtyřicátým narozeninám František Sekanina o něm mluvit jako o „spisovateli exotikovi a romantikovi s poctivým realistickým jádrem“. V této své próze Havlasa zachycuje s jistou originalitou svůj každodenní ostrovní život, který se svou exotičností vymyká všednosti. Vyprávění se mění s rytmem dechu tropické krajiny. Text má podobu osobního deníku cestovatele a obsahuje také dokumentární pasáže zachycující způsob života Polynésanů na počátku století. Havlasa do svých zápisků a do svého vyprávění vkládá tahitské mýty a legendy, přírodovědecké pasáže,

jinde zase filozofické úvahy, po nichž následují lyrické pasáže, napsané pod dojmem exotických přírodních krás.

Havlasa v *Dechu tropů* zachycuje první polovinu svého pobytu v Polynésii, první tři měsíce, které strávil na Tahiti, od svého příjezdu až k přípravě cesty na další ostrovy.

Epické jádro Havlasova deníku tvoří jeho dobrodružné výpravy, z nichž nejdramatičtější jsou okružní cesta kolem ostrova a cesta napříč vnitrozemím Tahiti. Zatímco cesta kolem ostrova, která tehdy ještě představovala dobrodružství (připomeňme jen, že asi deset let před Havlasou ji Gauguin nedokázal uskutečnit), je dnes pro Tahit'any samozřejmostí, pro návštěvníky ostrova turistickou atrakcí, cesta napříč vnitrozemím ještě dnes patří k nejobtížnějším výpravám vzhledem k horskému profilu a džunglovému charakteru tahitské přírody. Havlasa se zařadil k prvním Evropanům, jemuž se tato expedice zdařila, a jeho manželka byla první ženou vůbec, která ji zdárně podnikla. Nepochybně dobrodružnou byla v té době také výprava na protější ostrov Moorea, vzdálený padesát kilometrů, tvořící s Tahiti tzv. Společenské ostrovy.

Dokumentární cenu Havlasovy prózy zvyšuje také záznam o setkání s astronomem Milanem R. Štefáníkem, který byl v této době vyslán na Tahiti, aby tam založil meteorologickou stanici, rádiovou stanici a vybudoval observatoř pro pozorování nebeských těles a průletu Halleyovy komety. Havlasa tak podává cenné svědectví o pobytu a působení Štefánika. V závěru Havlasa svou knihu charakterizuje sám: „A tím vlastně chtěla být tato první kniha o Tahiti: zápisníkem dojmů někoho, jehož poprvé v životě ovál čarovný dech tropů.“

Druhý polynéský cestopis *Kouzlo laguny* s podtitulem Tahitské zápisky (1910–1927) zachycuje Havlasův tříměsíční pobyt na Podvětrných ostrovech, které tvoří ostrovy Raiatea, Tahaa, Huahine a Bora Bora. Všechny tyto ostrovy jsou obklopeny daleko většími a nádhernějšími lagunami, než jaké má Tahiti, a tak je Havlasův titul nepochybně oprávněný. Tato rozsáhlá pětisetstránková kniha je

rozvržená do deseti kapitol a je rovněž ilustrovaná 130 autorovými fotografiemi a 10 holarotypy podle jeho snímků.

Havlasův druhý cestopis a dokument je sestaven obdobně jako *Dech tropů* z jeho deníkových zápisků, vzpomínek a črt, v závěru je doplněn zápisy po odjezdu z Tahiti, napsanými v Los Angeles, Honolulu, Singapuru, Riu de Janeiro a nakonec v Praze v roce 1927.

Cílem Havlasovy výpravy na Podvětrné ostrovy bylo hlubší poznání Polynésanů v oblasti, která byla tehdy ještě výrazně ušetřena evropských a jiných civilizačních vlivů. A tak v druhé polovině svého pobytu se Havlasa pokouší najít polynéskou autenticitu, folklor a tradice. Tahit'an Mati opatří Havlasovi a jeho manželce na Raiatea tradiční dům na břehu laguny, odkud mají výhled na jeden z nejkrásnějších ostrovů Bora Bora.

Manželé se spřátelí s místními lidmi, navštěvují různé rodiny a zúčastňují se tradičních hostin *tamaaraa*. Za zmínku stojí Havlasovo setkání se stárnoucí Tahit'ankou Rarahu, proslulou láskou básníka Pierra Lotiho, který svůj milostný příběh s ní zvěčnil v dobovém románovém bestselleru *Lotiho manželství*. K Havlasovým nezapomenutelným zážitkům patří například lov divokých prasat či nebezpečná plavba za noční bouře na protější ostrov Bora Bora, kde zdolal nejvyšší vrchol, horu Pahia.

Celé vyprávění rytmičuje Havlasova fascinace lagunou, pozorování jejích fantastických proměn a metamorfóz, přechody třpytu a podob jejího zrcadla v pestrou mozaiku barev. Za jádro tahitské romantiky, za její „kvintesenci“ považuje v *Kouzlu laguny* ostrov Bora Bora.

Cestovatel se vrací zpátky na Tahiti 13. prosince. Předtím, než 11. ledna 1911 tichomořské ostrovy definitivně opustí, stráví vánoční svátky a Silvestra na Moorea v hotelu, kde se před ním ubytoval Jack London.

Jak se vlastně Havlasa v *Dechu tropů* a *Kouzlu laguny* literárně vyrovnal s mýtem o Tahiti jako o posledním ráji a jakých podob nabývá jeho zpracování exotické tematiky?

Havlasa Polynésii poznal v literatuře ještě před svým odjezdem na Tahiti. Seznámil se s vědeckými pracemi, cestopisy, dějinami Polynésanů, ale i s beletrií inspirovanou touto oblastí světa. Četba těchto knih ovlivnila jeho vidění života na Tahiti a především to, jak o Tahiti psal. Všechny tyto práce četl ve francouzštině nebo v angličtině, kromě českého překladu Gauguinovy *Noa Noa*. Pokud z těchto děl cituje, jsou to jeho vlastní překlady.

Jedna z nejstarších studií, již autor cituje ve všech svých tahitských dílech, je práce misionáře Williama Ellise *Polynéské výzkumy* (Polynesian Researches) z roku 1831. Z vědeckých prací se obrací například na *Flóru Francouzské Polynésie* (Flora of French Polynesia) botanika Emmanuela Draka del Castilla anebo na Charlese Darwina. Důvěrně zná Bougainvillův a Cookův cestopis a seznamuje čtenáře s knihou *Vypravování o výzkumné výpravě Spojených států* (Narrative of the U. S. exploring expedition) kapitána Wilkese, který byl vyslán vládou USA roku 1839 na Tahiti, aby ostrov prozkoumal.

Havlasa se o tato vědecká díla opírá, aby vysvětlil, zpřesnil a rozšířil na základě vlastní zkušenosti přírodovědecká, sociologická, i historická fakta týkající se Polynésie.

Z beletrie Havlasa zmiňuje a cituje román Pierra Lotiho *Lotiho manželství*, dále novinové, časopisecké črty a romány z polynéských ostrovů Jacka Londona a tahitské dopisy Roberta Louise Stevensona.

Například na začátku *Dechu tropů* píše: „První láska, první východ slunce a první ostrov Jižních Moří jsou ojedinělé vzpomínky, zabarvené panenskostí dojmu,“ napsal kdysi Robert Louis Stevenson – souhlasím se Stevensonem v tom, že první spatření jihomořského ostrova jest ojedinělou vzpomínkou, jedinečným svátkem života.“

Havlasa se vydává po stopách těchto mořeplavců, misionářů a spisovatelů a navštěvuje místa, kde pobývali. Také vyhledává Tahitány, kteří se s některými z nich setkali. Daří se mu tak podat některá unikátní svědectví o osobnostech světové literatury: vyhledá a podává zprávu o zestárlé a zchátralé legendární Lotiho lásce Rarahu, ubytuje se v MacTavishově hotelu na ostrově Moorea, kde bydlel v roce 1907 Jack London, a zaznamenává hoteliérovu vzpomínku na tohoto spisovatele atd.

Havlasa zmiňuje a cituje tyto autory, aby dokázal, že není jediným, kdo podlehl a propadl kouzlu tahitské idyly. Vyplul z Ameriky, aby si ověřil pravdivost mýtu o posledním ráji. V *Dechu tropů* o tom říká: „Začínaje vypisovati svoje tahitská dobrodružství, skoro bych nejraději vynechal celou tu plavbu z šedivého severu do tohoto slunného zátiší na jižní polokouli, až na posledních asi sedmnáct hodin, naplněných již vrchovatě oním zvláštním kouzlem poezie, jež před sto padesáti lety rozhodilo záludná osidla svého vábení do chladnějších pásem a podnes vysílá své svody každému, kdo ve své obraznosti touží po ráji tropického podnebí, po idylickém osamění dalekých a barvitých výsep v širém oceánu a po seznání života mezi úsměvnými domorodci, o nichž od časů kapitána Cooka nepřestalo se psáti jako o nejlaskavějších, nejroztomilejších dětech přírody.“

V tomto opojení se odhodlá pokračovat v dávné tradici: „Zde byly ty břehy, o nichž kdysi už Darwin napsal, že ‚povždy musí zůstat klasickými každému, kdo cestuje Jižními moři‘; zde byla tahitská laguna přilákavší za sto padesát let tolik dobrodruhů a snů; zde byl jeden z posledních objevů, jimiž po dlouhá tisíciletí doplňovala se mapa světa. A zde tedy prožijeme kousek svého života, – snad právě v těch místech, jež nyní jsme mijeli, – někde v srdci takového háje kokosových palm, na pobřeží této zasněné laguny.“

Havlasa se však snaží zachovat si aspoň jistou míru objektivitu. Ověřuje autenticitu a pravdivost výpovědí dávných návštěvníků

Polynésie a nebojí se vyptávat Tahit'anů na jejich názory nebo zkušenosti. Dokonce někdy vyvrací údaje, které najdeme nejen v odborné, ale hlavně v krásné literatuře o Tahiti.

V Havlasově obrazu Tahiti se sice zrcadlí mýtus o posledním ráji, ale Havlasa přebírá a využívá již zaběhnutá klišé, která exotické ostrovy nabídly jiným spisovatelům. Antická a biblická přirovnání, odkazy a symboly jsou v době, kdy Havlasa píše své cestopisy, dávno běžné. Přiřazení slova ráj k Tahiti je už v dějinách literatury otřepaným příměrem. Ale pro českého čtenáře, který v roce 1910 takřka netušil, co je Tahiti, je přirovnání této *terra incognita* k ráji naopak zcela nové a originální – rozpaluje jeho představivost. Obraz exotického ráje na konci světa Havlasa rozvíjí nejrůznějšími způsoby. V *Dechu tropů* mluví o „okouzlení splněného snu“, svůj ostrovní život považuje za „tropickou pohádku Jižních moří“. Tahit'any popisuje takto: „Faanevaneva vypadal jako mladý bůh z dávného Řecka sem do tropů zavanutý přes propast prostoru a času.“ V *Kouzlu laguny* prohlašuje, že „ráj dosud nezmizel“, označuje Polynésany za „Adamovo potomstvo“, o ostrově Bora Bora říká, že je to „zemský ráj nejen na pohled“.

Mýtus o posledním ráji Havlasovi pomáhá dotvářet sugestivní scenerii a okouzlit čtenáře. Užitím mýtu autor ještě více zdůrazňuje a ozvláštňuje kulisu Tahiti, která se tak stává ještě přitažlivější a exotičtější. Havlasa mýtus rozvíjí o nové prvky, a pokud k němu přistupuje střízlivě a věcně, daří se mu ho demystifikovat.

Jan Havlasa je jeden z prvních Čechů, který se o Polynésii podrobně zajímal. Jeho deníky mají také etnologický a historicko-dokumentární ráz. Hledat na polynéských ostrovech „duchovní ráj“ vlastně ani nebylo Havlasovým cílem. Jeho touhou bylo spíše poznat na vlastní oči tropický svět, se kterým se seznámil v literatuře, a také uskutečnit své sny o dobrodružství. V *Kouzlu laguny* o tom říká: „Přihodilo se mi velmi mnoho okamžiků, v nichž osud mně podal vyplnění mnohých mých snů o tropické romantice, o exotických



dobrodružství, o jihomořském kouzle.“ Dobrodruh v Havlasovi si dokonce postěžuje na přílišný klid tahitské přírody: „Také mně přece jen chybí hbité opice, pokřikující papoušci a pestrobarevní motýli. Představoval jsem si bujnost života v pralesech a džunglích, ale zdejší vnitrozemí je zelený klášter zakletý do věčného ticha.“

Havlasa popisuje až do nejpodrobnějších detailů svůj každodenní život v posledním ráji na zemi. Pod Jižním křížem je pro něho vše tak nové, neznámé a jakoby právě stvořené, že musí pečlivě zaznamenat, kde bydlí, co jí, koho při cestách potkává, vše, co kolem sebe vidí. Jeho deníky tak obsahují dlouhé popisné pasáže, kde autor líčí svá pozorování toho, co je jiné než v Čechách nebo všude jinde na světě. Text je také prokládán dlouhými, téměř vědeckými popisy přírodních jevů, hor, lagun, zvířat, tichomořských ryb, tropických rostlin...

V Havlasově vyprávění nechybí ani dějiny, významné události a legendy Tahiti, citované z knih spisovatelů a vědců, ale také z vyprávění domorodců. Havlasovy knihy proto byly ve své době považované za poučné, jak napsal František Sekanina: „Kniha za knihou putovala do naší vlasti a přivážela nám poznatky nevídané, neslýchané. Povídky, novely, romány srdcí, cestopisy i eseje, národopisné i kulturní zajímavosti, exotismus...“ (K výročí Havlasových narozenin, Literární rozhledy VIII, číslo 4, leden 1924) Humorný tón do Havlasových deníků vnášejí různé anekdotické či milostné příhody domorodců nebo bělochů s tahitskými ženami.

V podstatě ovšem Havlasa ve svých denících idealizuje polynéské kouzlo, ale vnáší do něho i prvek, který se už sporadicky objevil ve vyprávěních Pierra Lotiho, Roberta Louise Stevensona nebo i Jacka Londona. Během pobytu v Tichomoří Havlasu provází tíživý pocit úzkosti, lidské bezvýznamnosti až zbytečnosti, který je vyvoláván přírodním rámcem Oceánie, v němž vládne až děsivá krása, žijící svým vlastním, jakoby vesmírným životem. V *Kouzlu laguny* se Havlasa několikrát svěřuje se svým skličujícím pocitem z odloučení od zbytku

světa: „Shledali jsme se osamělými ve společnosti krabů a příšerné tesknoty, jež visí nad všemi těmito ostrovy Oceánie.“ Krása exotické scenerie se zde stává příliš mocnou: „Avšak ať kámen, rostlina nebo živočich, vše tihne k vyjádření zásadně týchž principů krásna a rovnováhy, v němž urovnávají se kosmická dění.“

Kouzlo tropické přírody se často proměňuje až v pocit kosmického zakletí: „Pocit jakéhosi vystrčení ze světa do vyhřáté nicoty vsakoval se mi do duše z té vodní pouště Pacifiku v těchto končinách ležícího takřka úplně mimo vodní dráhy a nálady břehu i laguny jej zesilovaly.“ Havlasa tak dodává rajskému mýtu nové zabarvení a přisuzuje ve svých popisech snové, dominantní, až pohlcující kráse přírody atributy věčnosti. „Ale nejpodivnější bylo, že jsme se nedívali jenom do dálky na širé moře, jež konečně by vysvětlovalo uspokojivě ten pocit zoufalého osamění nejen na tomto světě, nýbrž jakoby vůbec v celičkém kosmu, mezi slunci a hvězdami, uprostřed mezihvězdných tich.“

V Havlasových denících v souvislosti s exotismem často nacházíme motivy ticha, samoty, liduprázdnosti a atributy věčnosti. Svět exotických zážitků je zalitý tichem a vzbuzuje hrůzostrašný pocit nicoty: „Občasné zachřestění kymácejících se a hned zas ustrnulých korun palmových zvyšovalo tísnivost onoho ticha tak, že chvílemi se zdálo, jako by nebylo možno je snést ani o minutu déle.“

Ač jsou námětem Havlasových cestopisů *Dech tropů* a *Kouzlo laguny* tahitské reálie a tahitský život, obraz exotického ráje v Havlasově vyprávění paradoxně nabývá snové a až fantastické podoby. Jeho romány a povídky tento dojem nevyvolávají, postrádají právě Havlasovy živé, spontánní, nevyumělkované popisy reality, kterými se, aniž by si to vlastně uvědomoval, konečně dotýká skutečného kouzla Tahiti. Tam, kde Havlasa ve svých cestopisech nestylizuje a zachycuje své zážitky bezprostředně a osobně, stává se jeho vyprávění dokonce originálním a zajímavým.

Tahiti a exotismus v Havlasových prózách, ať se jedná o romány, povídky či cestopisy, se v mnohém liší od předchozích filozofických pojednání, literárních děl či básní tzv. poésie du départ. Havlasa nehledá uskutečnění žádné duchovní touhy, jeho exotismus neslouží jako prostředek k vyjádření vyššího ideálu, například harmonie či řádu. Obraz ráje, jak ho autor vykresluje, utkvívá u popisu exotického kraje jako něčeho neobvyklého a atraktivního, co má přitáhnout pozornost čtenáře. V Havlasových cestopisech však bohužel navíc převládá staromódní a zastaralý jazyk a slovní zásoba, někdy naopak nesmyslné pitoreskní a brusičské neologismy, mající nově či neobvykle pojmenovat exotické reálie, rádobý básnické evokace skutečnosti, stylistická strojenost, zbytečné nadsázky, někdy až groteskní přirovnání a neschopnost často prostě a jednoduše popsat dění a zážitky v exotickém prostředí. Podobně jako v Havlasových epických prózách také zde vyčnívá přemrštěná vůle stylizovat se do role spisovatele, což nakonec ubírá na kvalitě jeho prací a co je do jisté míry důvodem, proč jeho dílo upadlo více méně v zapomnění.

## **2. Pokleslý mýtus Tahiti v prózách A. V. Nováka**

*Teprve v noci začínal na Tahiti pravý život.*

A. V. Novák

Téměř deset let po Janu Havlasovi se na Tahiti vydal další Čech, Archibald Václav Novák (1895–1979). Československá vláda ho v roce 1919 pověřila úkolem zachránit památky po M. R. Štefánikovi, který tam v roce 1911 zřídil observatoř a meteorologickou stanici. V září 1920 vyplouvá Novák na Tahiti se svou manželkou a novorozeným synem ze Spojených států, kde působil jako publicista.

Novák pocházel z chudé rodiny a neviděl naději na zlepšení své situace ani po první světové válce. Jako mnoho ostatních Čechů v tomto

období se vydal hledat lepší a nadějnější sociální situaci. Navštívit a snad se také usadit jako plantážník na tichomořských ostrovech bylo velkým Novákovým snem, toužil po prostém životě v souladu s přírodou. Pověření vlády mu naskytlo příležitost ověřit si možnost realizace jeho snu. Novák nepoznal pouze Tahiti, ale také protější ostrov Moorea, vydal se na Podvětrné ostrovy (Huahine, Raiatea, Tahaa a Bora-Bora), a dokonce navštívil i atol Anaa v souostroví Tuamotu. Po této zkušenosti si však Novák uvědomil, že si život na údajně rajských ostrovech Tichomoří zidealizoval. A tak nakonec Novák se svou rodinou odplouvá 24. listopadu 1920 zpátky z Papeete do San Franciska a odtud pak dále do tehdejšího Československa.

Polynésie nebyla Novákovou jedinou destinací, procestoval téměř celý svět, poznal Cejlon, Indii, Sumatru, Japonsko. Také z poznání těchto zemí vznikly cestopisy, romány a povídky. O svých výpravách později v Československu přednášel a psal.

Rovněž tříměsíční pobyt v Tichomoří se stal námětem jeho literární tvorby, která se ve své době setkala s velkým čtenářským ohlasem, ale dnes už jeho dílo téměř nikdo nezná.

Zajímavé je, že Novák měl vlastní nakladatelství v Horních Černošicích, v němž vydával vedle svých vlastních knih také knihy jiných autorů, a sice v knižnicích Knihovna exotické literatury (KEL) a Knihy z dalekých krajů. Jeho vášeň k exotickým krajinám a zvláště pak k Tahiti se promítla také do jeho překladatelské činnosti. Přeložil *Bílé stíny v jižních mořích* F. O. Briena (1937), *Vzbouřenci z Bounty na ostrově Pitcairnu* J. N. Halla a Ch. B. Nordhoffa (1938), *Plantážníkem na Tahiti* S. W. Powellse (1947) aj.

Novák byl mnohem populárnější než Jan Havlasa, jeho jméno se často objevovalo v nejrůznějších časopisech (Svět, Svobodný občan aj.), některé jeho knihy se dočkaly až sedmi vydání. Tato popularita ho však nechránila před ostrou literární kritikou, která útočila především na jeho beletristickou produkci.

Svůj pobyt v Polynésii popisuje A. V. Novák v cestopise *Tahiti, rajské ostrovy Jižních moří*, který poprvé vyšel v roce 1923. Novák v něm zachycuje svůj život v tropech, vypráví své dobrodružné exkurze na tichomořské ostrovy, různé anekdoty, líčí své příhody, pozorování tahitského způsobu života, na němž se podle něho podepsal negativní vliv evropské civilizace, kterou Novák často silně odsuzuje. Snaží se sice podat pravdivý obraz Polynésie, ale do jeho vyprávění často vstupují různá kliše, předsudky a „poněkud bulvární prvky do nich vnáší silné zaujetí erotikou“. (Lexikon české literatury III, s. 560)

V Novákově cestopise nenacházíme přírodovědecké, historické či etnologické pasáže (jako u Jana Havlasy), které by jeho vyprávění dodaly dokumentární ráz. Nicméně z hlediska dobového kontextu představoval Novákův cestopis pro obyčejné čtenáře „spis cenný, jenž baví i poučí zároveň“ (recenze z Jaroměřických listů). V jiném časopise se zase můžeme dočíst: „Kniha Novákova, protože je živě psaná, zaujme, dobře a objektivně poučí.“ (Svobodný republikán)

Literární kritika však Novákovo dílo nadšeně nepřijala: „Nepřináší nic než populárně založené vyprávění o zážitcích na tamních ostrovech, které mohou, bez zásluhy autorovy, zaujmout jen kontrastem, přirovnáte-li k nim třeba cesty kapitána Cooka, vykonané do oněch končin před sto padesáti lety. Je to však velmi trapné zrcadlo nastavené evropské civilizaci, jež tam vnesla zárodky všeliké degenerace, kterou teď dovršuje čínská chamrad'. Informativní, ač skromnou cenu mají zprávy o tahitském pobytu Štefánikovu. Literárně zklame tato kniha předpoklad, že by autor v oboru reálného cestopisu bez beletristických přímětků podal dílo hodnotnější. Jeho první kniha zůstává poměrně nejlepší, ostatní jen vyčerpávají zbytky, rozmílají a paběrkují.“ (Jarmil Krecar, České knihy, Moderní revue, sv. 39, 1924)

Na Novákově způsobu psaní můžeme vidět, že se snaží především svést představivost čtenářů, píše pro efekt: „Děvčata odložila své nepraktické ampíry a opásala se toliko parey tak, že jejich ňadra zůstala

volná. Přiznám se, byl jsem poněkud zmámen pohledem na tolik krásných panenských ňader. Znovu a znovu jsem si musel uvědomovati, že jest to skutečnost a nikoliv sen.“

Novák hojně používá klišé, která se k ostrovu vztahují, a srovnává je se skutečností. Vydal se vlastně za svou představou o rajských tichomořských ostrovech a s odhodláním poznat to, čemu říká: „Tahiti krásné, Tahiti nepokažené naší evropskou civilizací.“ Ovšem to, jak Novák Tahiti vidí a jak se jeho vidění a poznání odráží v jeho povídkách a románech, které byly mnohem populárnější než jeho cestopis, můžeme charakterizovat jen jako pokleslou romantiku.

Novákovu prózu s tahitskou tematikou tvoří *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky* (1922), *Tahitská manželství* (1923), román *Přátelé z ostrovů Podvětrných* (1923) a povídky *Tropické noci* (1924).

Už z titulů těchto knih vidíme, že se jedná většinou o milostné příběhy a že Nováka zaujal pouze jeden aspekt tahitského mýtu. Děj povídek je většinou banální a mohl by se docela dobře odehrávat v jakémkoliv koutu zeměkoule. Tahiti však představuje atraktivní kulisu všedních příběhů manželských párů, mladých a dychtivých svobodných mužů, kulisu, jejíž zabarvení a tón udává mýtus volné lásky, bez níž by povídky zůstaly zcela fádni. Novák začleňuje do vyprávění tahitské zvyky, obyčeje, reálie, a tím jim dodává pestrý a exotický kolorit. Využívá k tomu také tahitštinu, zejména v dialozích: „Ty nemáš ženu, *te hare tane* (cestující pane), chceš-li, já budu tvojí *vahine* (ženou).“ (Přátelé z ostrovů Podvětrných)

Příběhy nabývají často bulvárního charakteru, protože se Novák snaží především ukojit zvědavost dychtivých čtenářů, zejména pokud jde o lechtivá a erotická témata. V *Povídkách z Tahiti, ostrovů hříšné lásky* líčí různé příběhy svobodných bělochů a jejich zkušenosti s tahitskými dívkami, stejně jako v *Tropických nocích*, které mají poněkud dobrodružnější ráz. Povídky *Tahitská manželství* zase vyprávějí o intimním životě Evropanů žijících v tropech. Román *Přátelé z ostrovů*

*Podvětrných* vypráví příběh mladého manželského páru, který se přijel usadit na ostrov Raiatea, aby unikl strastem evropského života. „Ale na Tahiti se na štěstí nic neutají a všechna ta dobrodružství z nejsoukromějšího života kolují po ostrovech v pikantně zabarvených anekdotách, kterými si Papeetští zpříjemňují svou tropickou nudu. A z těchto historek, vyličujících ‚rajský život‘ bělochů v tropech, vznikla moje *Tahitská manželství*. Ve svých povídkách jsem nenadsazoval; tak se na Tahiti skutečně žije.“ (Předmluva k Tahitským manželstvím)

Novák se otevřeně přiznává, že jeho povídky vznikly na základě tamních klepů o různých návštěvnicích ostrova a jejich románcích s krásnými *vahine*. Tyto příběhy nemohou mít jiný než bulvární charakter, a Novák tak rozvíjí tuto druhou, zvrácenou tvář tahitského mýtu.

Veškerý jeho zájem se soustřeďuje na tahitský erotický mýtus volné lásky, sexuálního pohostinství tahitských žen prý vždy svolných k lásce, na čemž vlastně zakládá Novák rajskou podobu Tahiti: „Jako pohádka ráje plyne domorodcům život v klínu té nádherné přírody. Nic nedělají, jen sní a oddávají se zpěvu, radovánkám a rozkoším tohoto světa. – Z lásky a pro lásku byly ostrovy stvořeny a volný, rajský život zachoval se tam do dnes. Veškerá námaha misionářů jest bezvýsledná. Tradice volné lásky jsou z pohanských dob příliš zakořeněny.“ (Předmluva k Povídkám z Tahiti, ostrovů hříšné lásky)

Na mnoha místech se Novák snaží přesvědčit čtenáře, že pověstná tahitská svobodná láska je mnohem morálnější než zvyky Evropanů, které ostře kritizuje: „Zda tito lidé divoké přírody, kteří neskrývají své touhy a vášně a oddávají se rozkoším lásky volně, jako celá příroda kolem, nejsou vlastně mravnější, nežli oni civilizovaní běloši, kteří se navenek staví povznešenými nad ‚zvířecí‘ přírodu a potají otravují tělo hnusnými neřestmi a zvrácenostmi.“ (Předmluva k Tropickým nocím)

Novák však ve svých povídkách erotický mýtus vulgarizuje, zbavuje ho jeho původního smyslu, morální čistoty a „záštity“, kterou

mu na evropském kontinentě prisoudila filozofie 18. století. Tahitskou lásku zbavuje její původní nevinnosti a přiřazuje k ní adjektiva „hříšná“, „pohanská“, a vnáší tak do milostných zápletek tu podobu evropské morálky, která z přirozené lásky činí zlo. Novákovým účelem není pouze kritizovat Evropany, ale své povídky takto okořenit.

Aby jeho příběhy byly poutavější a pikantnější, pokouší se je Novák dramatizovat. K tomu patří například nevydařené pokusy Evropanů svést mladou tahitskou ženu. V povídce Manželství Gouthierovo (Tahitská manželství) líčí s humorem nevydařenou svatební noc Američana s Tahitankou. Mladý pár ji totiž stráví v místnosti, kde spí celá rodina nevěsty.

Novák své příběhy dramatizuje také tím, že „odhaluje“ odvrácenou tvář či nebezpečí vábívého mýtu volné lásky. Těmi jsou přenosné pohlavní nemoci či lepra, kterými se běloši mohli kdykoliv nakazit od svých *vahine*. Tak v povídce Zahrada krásy i jedu (Povídky z Tahiti ostrovů hříšné lásky) mladý Pařížan Russelet podlehne kouzlu Tetua, manželky svého tahitského hostitele, a nakazí se od ní malomocenstvím. Uteče s ní na daleký ostrov, aby tam v klidu a ústraní zemřel.

Podobným pokusem o dramatizaci je líčení vnitřního boje některých mladých mužů s evropskou morálkou a výchovou. Mladíci se ze všech sil snaží odolat šarmu tahitských žen, nedat průchod svým potlačovaným touhám, tomu, čemu říká Novák „ďábel vášně a jedu z tropické noci“. Tím mají nabývat příběhy ještě pikantnější ráz: „Morálka Evropana, staletým návykem zakořeněná v mé bytosti, vyvolala mou nerozhodnost. Zmaten, jako ve snu, prchal jsem křovím za smějícím se a křičícím davem. Ďábel chtíče chechtal se ve mně výsměšně a jedovatě.“

Tahitská nespoutanost tak v Novákově podání představuje výzvu, zkoušku mužství Evropanů. Nutno dodat, že většina jeho hrdinů, očarováných tahitským mýtem, vlastně utekla na Tahiti před evropským



způsobem života: „Potřeboval klid, oddech a domníval se, že jej nalezne v primitivním životě domorodců.“ (Přátelé z ostrovů Podvětrných)

To je také případ Russeleta z *Povídek z Tahiti ostrovů hříšné lásky*: „Mr. Russelet přijel na Tahiti tak, jako jiní dobrodruhové, snílkové i zhýralci celého světa, zlákaní popisy starých i nových autorů a vypravováním přátel, kteří navštívili ‚vonné ostrovy‘. – Byl rozeným exotikem. Unaven Evropou a Amerikou věnoval se studiu exotických národů. Prchal před civilizací, která zplošťuje život člověka, do tropů.“

Novák rád klade do kontrastu svět civilizovaných Evropanů a svět Polynésanů. Schválně s velkou nadsázkou zdůrazňuje a zesiluje divokost domorodců. Jednoho ze svých evropských hrdinů nechává provokativně promlouvat takto: „Upa Upa není vůbec nějaký umělecký počín. Jest to prostě ohavná nestydatost, která měla již dávno zmizet z ostrovů. – Zalezou v noci do pralesa, tam se tancem důkladně rozdráždí a pak ve tmě džungle páchají nestydatosti.“ (Povídky z Tahiti ostrovů hříšné lásky)

Ve svých povídkách a románech Novák povětšinou lacině idealizuje tahitský způsob života a využívá toho k povrchní kritice moderní evropské společnosti. Aniž by si to zřejmě uvědomoval, však nakonec škodí pověsti Polynésanů. Redukuje tahitský způsob života a zvyky na věčnou bezstarostnost, radovánky a snaží se dokázat, že jediným smysluplným trávením času Polynésanů je erotika: „Tehdy horká, opojná vůně pralesa omámí, zpije tahitské ženy a ony v smyslných orgiích hledají zapomenutí nudy a žalu svého života.“

Ať už mají romány, povídky a cestopisy Jana Havlasy a A. V. Nováka jakoukoliv literární hodnotu a úroveň, přispěly v tehdejší Československu k poznání a šíření mýtu o Tahiti jako o posledním ráji na zemi, a to se odrazilo ve zvýšeném zájmu o tuto oblast světa. V průběhu 20. let se na Tahiti postupně vydaly jak z důvodů

romantických a dobrodružných, tak z důvodů hledání snadnější obživy a jiného způsobu života desítky Čechů.

Tento fenomén způsobila především informativní stránka Havlasových a Novákových tahitských próz, v té době považovaných za „velmi poučné“. Oba tito autoři navíc poučovali veřejnost o svých tahitských zkušenostech na přednáškách a v denním tisku, podávali o Tahiti praktické informace, podrobně a vábivě seznamovali své rodáky s tamní štědrá a plodnou přírodou, se způsobem života v Polynésii a svěřovali se se svými osobními zkušenostmi a dojmy. V povědomí lidí se tak nevytvářela pouze romantická představa, že Tahiti je posledním rájem na světě, ale také přesvědčení, že tento tropický ráj je Čechům přístupný a že žít v něm je poměrně uskutečnitelné.

Podobnou odezvu nemohla pochopitelně vyvolat například poezie odjezdu či exotická literatura 19. století, protože ta neseznamovala s exotickými reáliemi, nepodávala věcné informace a ani nesdělovala osobní zkušenosti s tropickými podmínkami života.

Mladí lidé ve dvacátých letech nacházeli v prózách Jana Havlasy a A. V. Nováka návod, jak uniknout těžkému životu v tehdejším Československu a zamířit jinam než třeba do Ameriky. Zajímavé ovšem je, že oba spisovatelé byli k myšlence emigrace Čechů na Tahiti velmi skeptičtí, dokonce se k tomu veřejně stavěli kriticky a odmítavě.

V dubnu 1924 vyšel v *Národních listech* fejeton Česká emigrace na Tahiti, napsaný Milošem Řivnáčem pod pseudonymem Miloš Ably. Tento Čech se v roce 1923 usadil na Tahiti a pokoušel se tam o založení české kolonie a chtěl přilákat na ostrov další Čechy. Ve svém fejetonu píše: „Myslím, že by stálo za uváženou řídit emigraci našich lidí místo za pochybným cílem do Ameriky na tuto rajskou půdu.“ (Vladimír Ustohal, *Češi na Tahiti a Markézách*, s. 57) Možnost skutečné realizace svých záměrů dokládal tvrzením, že by „zdejší vláda nic nenamítala proti založení českých škol a proti politické samostatnosti nových emigrantů. A český průmysl a obchod by zde našel nová odbytíště. O významu

hospodářském, jaký by česká kolonie pro náš život měla, není třeba se šířit.“ (tamtéž, s. 57)

Mýtus o Tahiti jako o ráji, prózy Jana Havlasy a A. V. Nováka a Řivnáčův optimismus ve věci založení české zemědělské kolonie přivábily na Tahiti od poloviny roku 1925 desítky mladých českých mužů a žen. Jejich osud na Tahiti by nepochybně vydal mnoho námětů k dramatičtějším a dobrodružnějším knihám, než jak je představují prózy Havlasy a Nováka. Jmenujme z nich aspoň Jindřicha Hucla, Antonína Kovaříka, Jaroslava Otčenáška, Josefa Prokopa a Rudolfa Klímu. Vladimír Ustohal ve své knize *Češi na Tahiti a Markézách* uvádí: „Lze tedy doložit jména celkem 113 osob, které v letech 1923–1938 přijely na Tahiti jako občané Československé republiky.“ (tamtéž, s.79)

Jak živé a populární bylo tehdy v Čechách vábení tahitského ráje, svědčí až dodnes zpívaná tramská balada *Píseň domorodce* od J. Kumoka se svým refrémem:

Lká ukulele tmou  
svou píseň tesklivou,  
noc sálá žářem vášně a ty spíš.  
Přijď, než se rozední,  
Tahiti dokud spí,  
dokud na nebi září Jižní kříž.

## VII. Exotismus v období poetismu

*Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvárným moderním životem glóbu.*

Karel Teige

Obraz exotiky prošel v literatuře v průběhu 18. a 19. století mnohými proměnami, stejně jako mýtus o Tahiti. Postupem času a s nástupem moderní doby kouzelný obraz líbivých rájů ztrácí lesk a sílu. Exotika přestává naplňovat básníky klamnými a falešnými nadějemi. Po první světové válce se v Čechách mění klima poezie. Atmosféra na umělecké scéně je poznamenána živou a bolestnou vzpomínkou na nelidskou krutost první světové války. Reakcí na to roste v mladé nastupující generaci víra „v novou hvězdu komunismu“, která by přinesla naději na lepší budoucnost pro celé lidstvo.

Vůle držet krok s rychle se měnící skutečností se promítá také do umění, jehož avantgardní duch hledá nové a nové výrazy. V tomto období se v celé Evropě rodí mnoho uměleckých a básnických programů, spolků a směrů, pro které hranice mezi výtvarným uměním, literaturou, filmem, hudbou či divadlem neexistují.

Na podzim roku 1920 je v Praze založen umělecký svaz Devětsil. Nejprve se hlásí k tzv. proletářskému umění. V roce 1922 však dochází k proměně tvůrčího programu této skupiny. Vychází *Revoluční sborník Devětsil*, v němž Nezval publikuje básnickou skladbu *Podivuhodný kouzelník* a Teige článek *Nové umění proletářské* spolu se statí *Umění dnes a zítra*. Sborník tak naznačuje nové tendence, předznamenávající básnický a literární směr, který dostane název poetismus. V roce 1924 pak vychází v literárním měsíčníku *Host* (č. 3, číslo 9 – 10) Teigova stat'

Poetismus a báseň-esej Vítězslava Nezvala Papoušek na motocyklu – O řemesle básnickém, které jsou považovány za manifesty poetismu.

V Teigově stati jsou definovány hlavní principy, úsilí a ambice nového básnického hnutí: „Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. – Poetismus chce udělati ze života velkolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop. – Harmonizuje životní kontrasty a protiklady. – Poetismus není literatura. Hra krásných slov, kombinace představ. Předivo obrazů a třeba *beze slov*. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poezii aplikovati na racionelní poučky a infikovati je ideologií, spíše než filozofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky. – Nová básnická řeč je heraldikou: *řečí znaků*. Pracuje se standardy. – Poetismus je především *modus vivendi*.“

Jaké místo může zaujmout exotismus v této poetice „umění žít a užívat“? Exotika se doposud v poezii vždy spojovala se štěstím a krásou a básníci promítali do exotických krajín obraz ráje, představující vrchol štěstí, idylu nezatíženou žádným hříchem a zákazem. Exotika tak nabývala v literárních dílech estetickou hodnotu. Poetisté však neodmítají vlastní dobu, vlastní společnost, nehledají únik od současnosti, naopak, chtějí ze života udělat „velkolepý zábavní podnik“, poezie se stává „modus vivendi“, je „strůjcem obecného lidského štěstí“, ne osvobozením od reality. „Krása nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všechny krásy světa,“ píše Karel Teige v *Umění dnes a zítra*. Poetismus chce navázat bezprostřední kontakt se životem obyčejných lidí, kteří nežijí klasickými druhy umění, nýbrž fotbalem, filmem, cirkusem, varieté.

Co vlastně může znamenat exotika, zastupující ztracenou idealizovanou minulost, blažené ráje duchovního a tělesného štěstí, pro novou poetiku, do které vtrhává lidová zábava, dětská říkadla, jarmareční

píseň, humor a anekdota? Těžko asi může sehrát v básnickém směru, jako byl poetismus, který se zřekl „filozofické orientace“ a ideologie, významnou roli filozofický rozměr exotiky, mýtus urozeného divocha či utopistická koncepce společnosti, jak jsme to viděli v některých předchozích kapitolách.

## 1. Exotika v básních Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana a Jindřicha Štyrského

*Uvidíš zázrak na prahu země protinožců  
Světélkující roubení studny  
kulaté oko  
nový zrak*

Vítězslav Nezval

Poznání poezie francouzských prokletých básníků a francouzské avantgardy mělo zásadní vliv na zrod a ustavení poetiky Vítězslava Nezvala. Nechal se inspirovat jejich imaginací, novou asociativní metodou a novými básnickými formami. Víme, jakou roli sehrál exotismus v Baudelairově, Rimbaudově a Mallarméově díle. Zaujetí exotikou však znovu a silněji udeřilo na počátku 20. století mezi umělci francouzské avantgardy. Umění přírodních národů černé Afriky a Oceánie, tzv. l'art brut, představovalo jeden z hlavních inspiračních zdrojů moderního umění. Tak například u zrodu kubismu, jehož hlavním představitelem byl Pablo Picasso, stojí nepochybně vliv negerských či oceánských plastik. Také v díle Guillaumea Apollinaira najdeme odkazy na umění přírodních národů a exotické motivy, zejména v jeho básních *Cestovatel*, *Emigrant z Landor Road*, a nejvýslovněji v *Pásmu*, zakladatelské skladbě moderní lyriky: „Chceš domů pěšky a míříš stranou Auteuil // spát mezi svými modlami z Oceánie a Guineje.“

Roku 1924 Nezval vydává básnickou knihu *Pantomima*, která svou žánrovou rozmanitostí představuje nový typ básnické sbírky. *Pantomima*

obsahuje oddíly: Abeceda, Rodina harlekýnů, Týden v barvách, Exotická láska, Múza, Srdce hracích hodin, Koktejly, básnickou skladbu Podivuhodný kouzelník, dále libreto pro pantomimu Historie řadového vojáka, báseň-esej Papoušek na motocyklu – O řemesle básnickém, fotogenickou báseň Raketa, vaudeville Depeše na kolečkách, obrazové básně a kaligramy. Dále jsou zde ilustrace Štyrského a Marie Laurencinové, fotografie klaunů, negerské plastiky a indické miniatury. Text doprovázejí motta a citáty z Baudelaira, Rimbauda, Mallarméa, Apollinaira a Cocteaua.

*Pantomima* je vlastně básnickým manifestem poetismu. Už první čtyřverší oddílu Abeceda ukazuje, že Nezval básnický pracuje a postupuje naprosto novým a dosud neznámým způsobem.

## A

nazváno buď prostou chatrčí  
Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!  
Šnek má svůj prostý dům z nějž růžky vystrčí  
a člověk neví kam by složil hlavu

Tento způsob rozvíjení básně je, byť na této malé ploše, už vlastně naplněním některých programových zásad, které Teige teoreticky postuloval ve své stati. Tyto zásady poetismu jako básnické metody Nezval definuje později v *Moderních básnických směrech* (1937). „Z velmi volného přirovnání tvaru písmene A se stříškou vzniká první verš. Asociací chatrče a divošských stanů přeskočí fantazie na rovník a přeje si přenést jeho klima do našich věčně deštivých krajin. Z rýmu chatrčí – vystrčí se zrodí představa šneka, vystrkujícího růžky z domu, který nosí sebou. A za pomoci rýmu nad Vltavu – hlavu si vybaví obraznost ubohé lidi bez přístřeší.“

Mezi těmito asociacemi se objevují palmy, které vnášejí do tohoto čtyřverší exotický motiv, a tak už první báseň sbírky jako by

předznamenávala exotismus, který se také stal významnou složkou poetismu, jak to manifestačně dokládá v *Pantomimě* oddíl Exotická láska.

Exotika vstupuje do Nezvalova díla jako součást dědictví francouzských prokletých básníků, jejich tzv. poésies du départ, a rovněž francouzské předválečné umělecké a básnické avantgardy. Stává se jednou z programových tendencí poetismu, usilujícího o zachycení skutečnosti v celé její rozmanitosti. Pojetí exotismu v českém poetismu je ovšem zcela originální.

Marie Kubínová v antologii poetismu *Magická zrcadla* o genezi této podoby exotismu říká: „Snaha obsáhnout svět v jeho maximální celistvosti, snaha o ‚všesvětovou přítomnost‘, řečeno slovy Bedřicha Václavka, přičemž bylo nutno zachovat a zdůraznit plnou smyslovou konkrétnost jednotlivých detailů, vedla k oné známé oblibě *exotických* námětů a motivů, k romantice námořníků proplouvajících všemi přístavy světa, zobrazování tropických krajín s jejich barevnými obyvateli, barvitou flórou a divokou faunou, ať již šlo o zachycení skutečného zážitku, jako tomu bylo v případě Konstantina Biebla, nebo – častěji – o představu, sen, únik z každodennosti – proud asociací vyvolaný třeba pohledem na jádérka z pomeranče nebo na ‚žhavé ovoce lustrů‘ (J. Seifert).“ (s. 18)

Exotickou atmosféru svých básní a vztah k l'art brut navozuje Nezval už začleněním negerské sošky a indické miniatury do své *Pantomimy*, a také nad její knižní obálkou se vznáší exotický duch. Zhotovil ji ve formě koláže Jindřich Štyrský a použil při tom obrázky palem, plachetnice a moře, mapu jižní polokoule...

V básních *Pantomimy* Nezval nepředkládá exotické obrazy, dojmy, smyslové vjemy a zážitky, nesnaží se vsugerovat exotickou atmosféru, ale pracuje, dá se říci, s *exotickými prefabrikáty*. Exotika v Nezvalových básních funguje jako „znak“ nové básnické řeči, která je podle Teigova *Poetismu* „heraldikou: řečí znaků. Pracuje se standardy“. Z celé škály



exotických motivů se v poetistických básních vyskytují typické zástupky, klišé, povětšinou metonymická pojmenování, která slouží rychlému či zkratovému asociativnímu způsobu myšlení.

Poetisté vybírají ty nejobyčejnější a nejvšednější znaky, které zastupují celý cizokrajný svět exotiky, ať tropický, africký, americký atd., či dokonce z jižní Evropy. Na základě toho by se dal vymezit frekvenční slovník exotismů, který není příliš bohatý. Nezval si totiž vytvořil a používá své prefabrikáty tam, kde se hodí a zapadají asociativně, rytmicky či eufonicky. Slovník poetistů obsahuje místní pojmenování vztahující se k Africe, Sahaře, Indii, Austrálii, Texasu, dále postavy z těchto oblastí, jako třeba protinožci, exoti, mouřenín, černoši, míšenci, či jména rostlin a ovoce, například kokos, fíky, oranže, palmy, zeměpisná pojmenování jako rovník, Jih atd., a dokonce literární odkazy k jiným dílům. Například v básni Mireio 1923 najdeme narážku na Baudelairovu „černou múzu“: „Neplačte neplačte Jeanne Duvalová.“

Exotismus prostupuje celou Nezvalovou *Pantomimou*. Výrazně se prosazuje už v oddílu Rodina harlekýnů, kde se exotika zjevuje v Třebíči, Nezvalově studentském městě, kam vtrhávali komedianti z Texasu. Exotika tak proniká do lidové předměstské zábavy, vstupuje do českých jarmarečních trhů, kočujících divadel aj. Nezval ve své knize *Z mého života* vzpomíná: „Vždyť i já jsem miloval lidovou exotiku cirkusů a lunaparků.“ (s. 88) Exotika v básních *Panoptikum*, *Kočující divadlo*, *Pierot cyklista* atd. získává zcela novou podobu, nabývá lidového charakteru a stává se prostředkem, jak nahlížet na všední skutečnost, aby se stala zázračnou, aby se stala básní, jak to poetismus vyžaduje.

Exotismus je také součástí motivické stavby vaudevillu *Depeše na kolečkách*, který je oslavou nového avantgardního umění. Mezi postavy této hry patří námořníci, černoši a exotové, kteří přímo odkazují na daleké exotické kraje. Děj se odehrává v neurčené kolonii, tedy v zemi, v níž se exotika pojí s veselostí a bujarostí. Navíc je hra prostoupena

četným vyzváním k odjezdu, které provolává Hlásná trouba: „Ať žije civilizace tam u vás v kolonii! Evropa umírá.“

V básni Poetika z oddílu Papoušek na motocyklu se exotismus proměňuje v provokaci, slouží k vyjádření Nezvalova revolučního postoje, jak to sugeruje verš „z měšťáckých lebek sádlo na šrouby“. A slavné vyzvání k odjezdu zde nabývá podoby zcela konkrétního protispolečenského apelu a tvoří součást nové poetiky života, kterou tato báseň proklamuje.

My jsme ta garda uličníků  
atleti básníci a kurvy v jednom šiku  
Až bude nejhůř doma za pecí  
do Austrálie rovnou utéci

Také v básnické skladbě *Podivuhodný kouzelník* najdeme exotické motivy. V druhém zpěvu, nazvaném Rodokmen kouzelníkových předků, kde Nezval evokuje kouzelníkovo dětství, získává exotika opět novou podobu, je součástí jednoho z nejzáračnějších zážitků z dětství a je zdrojem metamorfóz skutečnosti, a tak stojí u zrodu nového básnického vidění:

Uvidíš zázrak na prahu země protinožců  
Světélkující roubení studny  
kulaté oko  
nový zrak

Tot' laterna magica podzemí  
jež na dně studny dívá se čočkou z rádia  
a prosvětluje si zem  
Hle cihlová řeka  
s korábem jak mramor

sněhobílým  
Labuti podzemí  
zachycuješ se kotvou  
o křehký talíř měsíce  
tam dole  
na nebi protinožců

Nezvalův exotismus je nejvýrazněji koncentrován v sedmém oddílu *Pantomimy*, nazvaném Exotická láska. Obsahuje tři básně Na cestu, Exotická láska a Zátíší v peřinách, které jsou tištěné dekorativním písmem, připomínajícím švabach, a také jsou komponovány jako kramářské písně.

V exotickém rámci básně Exotická láska, věnované Seifertovi, se snoubí české lidové prostředí, zastupované tady naivitou kramářské písně, a pojetí revolučnosti Nezvalovy generace. V samotném titulu ovšem můžeme slyšet ozvěnu Baudelairova Exotického parfému a tuto báseň lze považovat za výrazný projev poetického exotismu.

Exotická láska má podobu dvojzpěvu, složeného z monologu dvou milenců, v němž každý vypráví o lásce k tomu druhému. Báseň je výrazně stylizována k veřejnému přednesu a vystoupení, což odpovídá jejímu rázu kramářské písně. Tyto písně byly většinou určeny k produkci a prodeji na trzích či při církevních slavnostech. Jejich oblíbeným námětem byla vedle zločinů, zázraků, pověr či přírodních katastrof milostná a sentimentální tematika. Pro jejich tvar a jazyk byla charakteristická jistá neumělost, vychylování z rytmu, rýmová neobratnost, kostrbaté větné konstrukce atd.

Daleko na jih v mouřeninském kraji  
tropické oázy rozkvétají  
tropická růže jest tam vykvetla  
ta černá růže to je milá má

O palmu lehce podepřena zpívá  
píseň tak prastarou  
sledujíc koráby pouště když se stmívá  
jak plují Saharou

A zvolna češe dlouhé zlaté vlasy  
největší tygřici  
a vzpomíná a stále vzpomíná si  
hovoříc k měsíci

Vidíme, že Nezval ve své básni rozehrává *řeč znaků* různých exotických oblastí. V jaké zemi se vlastně báseň odehrává? Nezvalova fantazie nás přenáší do mouřenínského kraje na Sahaře, kde ovšem vládne tropické klima a kde žijí indičtí tygři a létají australští ptáci lýrovci. Jde o *dálnou zemi* poezie bez hranic a její exotičnost není spojena s konkrétním geografickým místem, je vytvářena hrou fantazie, znaky, které se spojují na základě asociací. Nezval asociaci v Papoušku na motocyklu – O řemesle básnickém definuje jako „alchymistiku rychlejší nežli rádio“. Rým v poetistických básních ztrácí svůj ozdobný charakter, stává se jedním z hlavních stavebních činitelů, stírajícím veškeré hranice, a vybírá exotické znaky na základě jejich eufonie, a ne na základě jejich zeměpisné příslušnosti. Rým má podle Nezvala „sblížovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“.

Například v předposlední strofě Exotické lásky rým kolibříky – fíky sbližuje dvě věci z různých oblastí, amerického ptáčka a středozevní ovoce. Báseň představuje „umělý svébytný celek, jenž je syntézou vrcholné činnosti lidské senzibility.“ (Moderní básnické směry)

V monologu ženy se objevuje obvyklé literární klišé spojené s exotickou literaturou, které se traduje od romantismu a od románu *Lotiho manželství* Pierra Lotiho. Žena z exotických končin čeká na svého bílého milence, který odcestoval a teď žije kdesi daleko a snad se k ní

jednou vrátí. Hrdinka se navíc jmenuje Virginie, což je narážka na hrdinku prvního exotického románu z 18. století Bernardina de Saint-Pierre *Pavel a Virginie*.

Můj milý v dálné cizí zemi žije  
a já jsem jeho krásná Virginie  
Na ňadrech sedají mně lýrovci  
a on je básníkem té chladné končiny

Miluje měnící se plaché kolibříky  
z barevných obrázků  
je revolucionář a má rád sladké fíky  
a myslí na lásku

A jeho exotické básně rozechvějí  
ponejvíc chud'asy  
Ti mají také rádi poezii  
mé žhavé oázy

Prosazuje se zde charakteristická podoba tehdejšího Nezvalova básnického postoje, v němž básník spojuje své revoluční přesvědčení s poezií, láskou a exotikou. Přitom tento revoluční postoj nabývá podoby lidové zábavy, která je určena chud'asům, a je prostoupený přesvědčením, že právě tento typ poezie a revoluční aktivity dokáže změnit společenský řád v jejich prospěch. V tomto spojení revolučnosti a exotismu nabývá exotismus vlastně až utopického charakteru.

Exotika tedy představuje jednu ze složek revolučního programu poetismu, který se staví proti buržoazní společnosti: „Poetismus ovšem, podobně jako jeden z jeho předchůdců ve světě, dadaismus, ale i celá řada dalších avantgardních směrů, chtěl právě provokovat a urážet pohodlnou měšťáckou tupost.“ (Magická zrcadla, s. 13)

Poetismus přikládá exotice jasně vymezenou funkci, chce uvádět do pohybu čtenářovu fantazii, má být návodem, jak nahlížet a vnímat skutečnost a proměňovat ji, nebo jak to formuluje Nezval v dopisu Mahenovi z roku 1922: „Snaha po exotismu nemá být pranic jiného, nežli snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa.“

Exotismus se navíc u Nezvala pojí s dětstvím a s dětským viděním světa, jež je zdrojem *probuzené přirozenosti a nového zraku*.

Na malé ploše to najdeme zkoncentrováno v básni Na cestu:

Ujedu lidem do Afriky  
Můj dřevěný koník mne zaveze  
Budou tam oranže budou tam fíky  
a smutno mi nikdy nebude

Koník si zařehtá nebudem plakat  
až se nám jednou zasteskne  
duhová motýli budou nás lákat  
a pohádky pohádky blankytné

Báseň je stylizována jako monolog dítěte a všechny její prvky sugerují svět dětské představivosti a fantazie. Střetávají se zde dětský svět, zastoupený dřevěným koníkem, typickou dětskou hrou, a exotické dálky, zastoupené Afrikou, fíky a pomeranči. Zároveň jsou tyto verše laděné vzpurně a vidina dalek se spojuje s duhovými motýly a blankytnými pohádkami, s vidinou země divů. Takto je zde dětství spojené s exotikou a zároveň s Nezvalovou touhou odkrýt veškerou smyslovou bohatost skutečnosti v jejích nesčíslných metamorfózách. Krajina duhových motýlů nám může připomenout verše z předzpěvu *Podivuhodného kouzelníka*: „O nové kultuře sníš a já nově ti v proměnách zpívám... Má píseň je duhou s ní kráčeji.“

Dokladem, jak Nezval exotiku *směšuje* s českým tradičním prostředím, je báseň *Zátiší v peřinách*. Její hrdinka Margueritka v atmosféře české vesnice prožívá ve snu milostnou noc s míšencem z Jávy a peřiny, v nichž spí, se proměňují v ovce pasoucí se v krajině poblíž Araratu. Nezval v prostoru své básně opět sblížuje „vzdálené pustiny, časy, plemena“, a tak se v Margueritčiných peřinách setkávají šakali, krokodýli, „Javan“ a vesnický kohout budící v závěru hlavní hrdinku básně ze snu.

Toto *sblížování* by se dalo charakterizovat posledními verši závěrečného oddílu *Pantomimy*, nazvaného *Koktejl*: „Dík své obraznosti mohu se oddati beztrestně této bláznivé poetičnosti jež je vrozená míšencům.“

Exotika poetismu nepředstavuje vzdálenou, nedosažitelnou baudelairovskou rajskou zemi. Nezval svůj exotismus vnáší přímo do českého prostředí, a tak se exotika stává rovnocennou součástí všední a lidové skutečnosti. Jindřich Honzl o tom v doslovu k *Pantomimě* říká: „Všechny básníkovy ráje jsou nakonec paradis artificiel. Ačkoliv jsou takto jeho díla v jistém smyslu exotická, nejsou cizí.“

Už jsme se dotkli toho, že ve vztahu s revolučností nabývá Nezvalův exotismus až utopického charakteru. Tento rys je u Nezvala, dá se říci, trvalý a má zcela konkrétní určení. Může to doložit závěrečná píseň z Nezvalovy lyrické komedie *Milenci z kiosku* z roku 1930. Pro název této písně Nezval použil titul Baudelairovy básně *Vyzvání na cestu*.

Znám zemi blízko pólu  
znám divukrásnou zem  
a do té země spolu  
a navždy ujedem

Ta zem je divukrásná  
a plná lahody  
Ach tam bys byla šťastná  
je to zem svobody

Tropický ořech praská  
Noc Pižmo Stožáry  
Ta šťastná zem je láska  
oáza Sahary

...

Dost slov a rajských tónů  
pojd' navštívit ten kraj  
jen v zemi milionů  
je radost krása ráj!

Tyto Nezvalovy verše, i když zde najdeme opět typické znaky exotismu, jako tropický ořech, pižmo, oáza, Sahara, i variantu Baudelairova refrénu „Tam má rád a krása chrám / mír a rozkoš vládne tam“, evokují naopak zcela určitou zemi, o níž se říká v jiných slokách této básně, že to „není Amerika“, že „v té zemi není pánů“ ani „vzlykajících černochoů“, ale naopak „tam najde člověk práci / tam nemá dělník hlad“ atd. Touto exotickou zemí, do níž hrdina hry Benjamin zve Helenu, je bývalý SSSR. Nezval tedy vskutku neváhal Baudelairův exotismus proměnit až v politickou vizi a apel, mající zřetelně iluzivní či utopický charakter, jak prokázal následující historický vývoj.

Zaujetí pro exotiku se projevovalo nejen ve sbírkách Vítězslava Nezvala z dvacátých let, ale exotismus je také výraznou složkou veršů Jaroslava Seiferta, který v roce 1925 vydal svou sbírku *Na vlnách T. S. F.*. Tato sbírka je výlučná svou spontánností, vtipnými pointami, anekdotami, apollinairovskými kaligramy a grafickou úpravou.



Po úvodních básních Guillaume Apollinaire a Žhavé ovoce je sbírka rozčleněna do dvou částí: Svatební cesta a Zmrzlé ananasy a jiné anekdoty. Motivický arzenál sbírky tvoří atributy moderní civilizace, cirkusová kultura, krása nejprostších věcí, čirá radost ze života a oslava zázraků poezie. Prolínání motivů je velmi nápadité a originální, vyvolává překvapení a podněcuje čtenářovu fantazii.

Už z titulů Seifertových básní je patrné, že se do jeho veršů jednoznačně promítá romantika dálek a okouzlení exotikou: Žhavé ovoce, Odjezd lodi, Marseille, Přístav, Hôtel „Côte d'Azur“, Má Itálie aj.

V Seifertových verších se exotismus projevuje podobně jako u Nezvala. Najdeme v nich tutéž *heraldiku*, používání exotických znaků, jako například v básni Žhavé ovoce:

Obeplouvali jsme Afriku

...

Černošské lýry

a vůně horkého vzduchu

žhavé ovoce lustrů dozrává u nás až k půlnoci

V Seifertově sbírce se objevují podobná místní pojmenování a podobná jména exotických rostlin a ovoce, také exotičtí aktéři jeho básní jsou stejní. Vidíme to na verších z básně Večer v kavárně:

Pod umělou palmou usmívá se černochoch

s růžovou maskou světel na své tváři

Seifert s oblibou používá cizí slova, a to především z angličtiny. Tento jazyk je totiž jazykem moderních pokrokových metropolí, moderních zábav, moderní techniky a moderní civilizace. Mezi tituly najdeme New York, Lawn-tennis a v textu básní Yellowstonský park,

wagon restaurant, jazzband atd. Také tato slova dodávají Seifertovým veršům atmosféru exotických dálek.

Exotické znaky jsou rovněž důležitými složkami Seifertových básnických hříček, které tvoří proud volných, často nahodilých asociací, jako například v Počítadle:

Tvůj prs  
je jako jablko z Austrálie  
Tvé prsy  
jsou jako 2 jablka z Austrálie –  
jak mám rád toto počítadlo lásky! –

Originalita Seifertova exotismu spočívá v tom, že některé exotické znaky a motivy spojuje nejen s věcmi, které s nimi mají málo společného, ale spojuje je dokonce s jejich protiklady. Tak v Seifertově imaginaci vnikají do exotického žaru a tropického vedra extrémní protiklady, tedy zima a mráz. V básni Slova na magnetu jsme svědky splynutí dvou opačných světů:

Až k rovníku spí bílý medvěd na plujícím ledovci  
pták z tropů na polárním kruhu zmírá  
...  
V exotickém akváriu zmrzla voda až do dna

Nebo v básni Horečka:

Na kokosovém koberci si stíny hrají  
změřte teplotu Afriky  
d'áblové v pekle zimnicí umírají

*ledovce mají horečku*

K Seifertovu zaujetí exotikou patří romantika lodí, námořníků, rybářů, přístavů, moře a odjezdu, která prostupuje básněmi *Odjezd lodi*, *Marseille*, *Moře*, *Hôtel „Côte d’azur“* aj. Pro Seiferta se dokonce stala v jeho době exotickou cesta do Francie, která inspirovala řadu jeho básní, v nichž se s francouzskou realitou spojují typické znaky exotiky, jak to najdeme například v asociativně stavěné básni *Přístav*:

KORMIDELNÍK procházeti se večer v Marseilli  
na botách ještě bláto Singapuru

LOĎ v rahnoví stožáru mezi lucernami  
papoušek s opicí myslili že jsou doma

Tato romantika dalek je však u Seiferta neodlučitelně spjata s jistou melancholií, steskem a smutkem, jež vyvolává hořkost loučení, strach z nenávratna. Tuto podobu exotismu najdeme v básni *Odjezd lodi*:

Jíte rád mandle? Tyto chvíle  
jsou hořkou mandlí loučení

Sbohem ty lodi krásná lodi  
vlny jak strmé stráně jsou

Tento tón zaznívá už v úvodní básni Guillaume Apollinaire a tvoří protiklad k její hravosti a rozpustilosti:

tma zavírá přede mnou Průvodce po Paříži  
eolovou harfou je Eiffelka            slyš vítr událostí a krásy  
nadouvá plachty umění                Ó mrtvý kormidelníku

A tak je nakonec Seifertův exotismus lehce zastřen stínem smutku a stesku. Toto zabarvení předznamenává příští Seifertovu sbírku *Slavík zpívá špatně* z roku 1927, která už je loučením s revolučním nadšením a poetistickým dobýváním krás světa, tedy i s exotismem.

V souvislosti s tím, jak se exotismus projevoval v české próze a v poetismu, je možno uvést dvě zajímavosti. Jak působivý a svůdný byl poetismus, dokládají počátky literární tvorby Vladimíra Holana, jehož dílo od sbírky *Triumf smrti* (1930) znamenalo velký obrat v české poezii, spojený se jmény Františka Halase, Jana Zahradníčka, Viléma Závady aj.

Holan vstoupil do české literatury v roce 1926 sbírkou *Blouznivý vějíř*, od níž se později distancoval a nezařadil ji do svého díla, mimo jiné také proto, že se v ní projevoval vliv poetismu. Rovněž Holan v této sbírce užívá, byť velmi střídmě, podobných exotických znaků jako Nezval či Seifert. Najdeme to například ve verších básně Pavel z Tarsu: „Na modrém nebi kvetou fíkovníky / zabloudilí velbloudi se domů vrací.“

Nepochybně je ovšem zajímavé a kuriózní, že mezi prvními Holanovými básněmi otištěnými časopisecky najdeme báseň, která vyšla v roce 1924 v opavském časopise *Oheň* pod titulem Vinárna:

Ve vinárně Tahiti jsme pili rum  
Tahiti  
Papoušek za rákosovou stěnou ukrytý  
Tahiti  
Tahiti  
Kdybyste neplakaly  
Lidé by se vás báli  
Skleničky často plakávají rumem

Míšenec jazz-bandista překvapuje Electric Girl

Báseň přejímá zřetelně poetistické postupy a taky zde najdeme typické exotické znaky příznačné pro poetismus: papoušek, míšenec, rum, anglická slova jazz-bandista, Electric Girl, a navíc pro nás překvapivé použití slova Tahiti. K tomu, jak se slovo Tahiti do Holanovy básně dostalo, jsme nenašli žádné vysvětlení. Je možné, že v té době se v Praze taková vinárna vyskytovala nebo pochází z Holanovy četby či souvisí s tím, jak se Tahiti začalo objevovat v soudobých novinových článcích či v prózách Havlasy a Nováka.

Objevení exotických motivů v Holanově poezii není zřejmě zcela náhodné. Holan nepochybně znal baudelairovskou exotiku a byl jí zaujat. V jeho sbírce malých básní v próze *Kolury* (1932) najdeme dvě čísla, Vylodění na Kytheru a Vyzvání k cestě, která zřetelně přejímají některé motivy z těchto stejnojmenných Baudelairových básní. Toto využití Baudelairových motivů však u Holana nesehrává nějak významnou roli a o hlubším projevu exotismu v jeho díle v této době se nedá mluvit, mimo symbolického používání cizokrajných jmen (Cejlón, Samarkand).

Podobnou kuriozitou je báseň malíře Jindřicha Štyrského, soupevníka Nezvalova a Seifertova, z knihy *Poesie* (2003).

Nejsou tu třešně ptáci a sítě

Země

Pás

Oblina

Bez ročních dob

Bez dešťů

Věčně neznavená

Podivné skupenství orchidejí

Svírají bolestně prsy

A jejich tlamy zraňují  
Zelené trubice se vějířovitě rozvětvují  
A žerou světlo

Za těchto zvrácených podmínek bují kořeny  
Ve světle  
Zatímco v korunách oliv je uzavřena noc

Ale den se s ní spojuje

V doslovu k této knize poznamenává Jana Šmejkalová, že si za touto básní můžeme „představit Štyrského neúspěšný pokus z 5. října 1922, kdy se chtěl dostat na Tahiti.“ Proč se tehdy Štyrský chtěl vypravit do Polynésie, ale nakonec se vrátil domů, objasňuje jeho dopis příteli Karlu Michlovi z Dubrovníku, odkud mu 16. října 1922 píše: „Vydal jsem se v létě do světa, byl jsem totiž už na jaře zde a na Korčule, ale v létě chtěl jsem jet hodně daleko. Měl jsem vízum angl. osad a franc.. Chtěl jsem vidět prostě Polynésii (a co bych taky byl uviděl), ostatně já ji uvidím, ale přišlo do toho zdraví. Prostě téměř bez peněz projel jsem celou Itálii, Benátky, Bolognu, Florencii, Řím, Neapol, dostal jsem se až do Palerma, ale tam jsem zůstal sedět: plíce, námaha. Pracoval jsem v dokách, abych vydělal prachy na převoz do Alexandrie, tam to přišlo, doktor. A abych se udržel při životě, musel jsem přes Bari do Ragusy, kde teď sedím a léčím se, a to prostě proto, že je zde lacino. Chci tady zůstat asi půl roku a fyzicky zesílit, abych mohl snést takovou cestu, mám tady ještě tři neděle peníze, co bude pak, nevím, protože než bych se vrátil do Prahy, to raději chcípnu někde na balvanu u moře. Praha mi je hnusná...“

Nevíme, jak se Tahiti dostalo do Holanovy básně, zato ze Štyrského dopisu vyplývá, co ho vedlo k pokusu odjet do Polynésie

a napsat verše: „Země... bez ročních dob bez dešťů věčně neznavená“, za nimiž si vskutku můžeme snadno představit Tahiti.

Obě tyto básně zajímavým způsobem dokládají, jak byl mýtus Tahiti ve dvacátých letech působivý. Podnítil nepochybně odjezd českých kolonistů na Tahiti, a možná že také zavinil, proč se Tahiti, byť v této kuriózní podobě, objevilo v tvorbě takových velkých umělců, jako byli Vladimír Holan a Jindřich Štyrský.

## 2. Konstantin Biebl a konkretizace exotiky

*Já všude se cítím doma pod střechou  
vrhám se dolů ze skály jak velká  
je láska sbohem  
miluji změnu pluji všemi moři*

Konstantin Biebl

Exotismus se stal osudným jak životně, tak literárně básníku Konstantinu Bieblovi (1898–1951). S exotikou se setkal už v dětství – jeho otec vlastnil sbírku zámořských ptáků a palem, a dokonce i živou opici z Jávy. Biebl ve svém rozhlasovém projevu z roku 1941 vzpomínal: „Přirozeně že i otcovy exotické touhy, jimiž jsem nasákl, vlekly se a jdou stále ještě mým dílem a jsou nejstarší příčinou mých zámořských cest do Afriky a Holandské Indie.“ Za první světové války se dostal na balkánskou frontu a poznal exotické prostředí Černé Hory. V roce 1922 strávil měsíc s Jiřím Wolkerem v Dalmácii a na svatební cestu se roku 1931 vydal do dnešního Alžírsko a Tunisu.

Už v Bieblově počáteční tvorbě se objevuje zaujetí exotikou, jak to dokládají jeho verše ze sbírky *Zlatými řetězy* (1926):

*Zlatými řetězy k lampě přikován  
můj stín, jak černochoch v smutku,*

dnes básník svoje srdce dá třeba za banán,  
za žlutý banán. Tropicou loutku.

Exotika je pro Biebla tak přitažlivá, že mu nestačí ji básnický využívat ve svých verších, ale vydá se na sklonku roku 1926 na Cejlon, Sumatru a Jávu (dnešní Srí Lanka a Indonésie). Zdeněk Kalista o tom řekl: „Kosťa se posléze rozjíždí na cestu, jaké se nikdo z nás, kteří jsme kdysi podlehli kouzlu exotických krajin, neodvážil: až na Jávu...“

Poznat tyto ostrovy bylo už Bieblovým chlapeckým snem, jak o tom píše ve své *Cestě na Jávu*: „Jak já jsem miloval Cejlon! A jak já jsem miloval Celebes, Sumatru, Borneo a všechny ty ostrovy dole. Byla to velká a barbarská láska. Maminka koupila jeden banán a dítě snědlo celou Jávu.“ Čtyrroční pobyt na ostrovech jihovýchodní Asie, kde oslavil Vánoce a Nový rok, měl na Biebla tak dalekosáhlý vliv, že se stal jednou provždy inspirativním zdrojem, který prostupuje, někdy více, někdy méně, jeho básnickou a prozaickou tvorbou.

Brzy po Bieblově návratu ze zámoří začaly vycházet v *Lidových novinách* jeho fejetony *Odjezd* a *Ve vlaku* (6. března 1927) pod titulem *Cesta na Jávu*. Po několika pokračováních Biebl tyto fejetony přestal tisknout, protože nebyl spokojen s jejich uměleckou úrovní.

Soubor fejetonů *Cesta na Jávu* vyšel částečně v Díle Konstantina Biebla V (1954) a samostatně vyšel po Bieblově smrti v rekonstruované podobě až v roce 1958 a je rozdělen do tří oddílů – Předehra, *Cesta na Jávu* a *Dohra*. Exotické zážitky z Jávy, konkrétně plavbu ze Singapuru na západojávské pobřeží, najdeme také v krátké lyrické próze *Plancius* (1931).

Fejetony z *Cesty na Jávu* chronologicky líčí průběh Bieblovy cesty, postupné objevování a poznání indonéských ostrovů. Bieblovo vyprávění nemá dokumentární ráz, jako například Havlasovo vyprávění. Básník evokuje především své pocity a dojmy z této exotické oblasti, jak to můžeme najít v pasáži *O tropických nocích*: „Kdykoliv začnu mluvit



o Jávě, musím začít o tropických nocích; je to nutnost krajně subjektivní. – K Cejlonu, Sumatře i k Batávii jsme dorazili vždy za tmy, takže tajemství těchto zemí, zahalených tmou nevědomosti, zůstávalo ještě chvíli ve tmě. Ovšem ve tmě jiné, sladší, bližší, vzrušující, plné horečného pátrání zjitřených smyslů, pro které i to, čeho bylo tak málo, bylo příliš mnoho, alespoň mé lásce k těmto dálkám, které dvacet let byly dálkami... S takovými asi pocity jsem se vypořádával na molo v Kolombu. A co konkrétního? ptáte se. Víím, že jsem prošel evropskou čtvrtí jako ve snu a potom jsem zahrnul do jedné domorodé uličky, už zcela vysílen, a šel jsem dlouho... Hleděte, jak se mstí snění, když se uskutečňuje. Ležím tu u zdi jako derviš v cárech rozumu a v křečích fantazie, zezadu ve tmě napaden dýkou Cejlonu.“

*Cesta na Jávě* je prokládána anekdotami a humornými příhodami, kterým nechybí jemná sebeironie, jako třeba v První noci na Jávě, kde Biebl vypráví, jak se celý večer snažil vypudit ze svého domu hmyz a havěť: „Musíte si uvědomit, že jste hosty samotné přírody. Musíte se napříště chovat slušně a skromně vůči vší havěti, s níž bude vám stále žít pod jednou střešou a sdílet společný stůl, někdy i lože. Nesmíte si to především rozházet s ještěrkou toké, která přináší štěstí.“ Bieblův prózu, která v sobě nezapře poetického ducha, neustále doprovází lehký a zábavný tón, jak to najdeme v *Létacích rybách*: „Nelétají, plachtí. Jsou to letadla bez motorů; francouzští akrobaté, létací d'áblové z cirkusu Kludský.“

Indický oceán a Jáva udělaly na Biebla nezapomenutelný dojem. Tato zkušenost by však neměla takovou váhu, kdyby u jejího zrodu nestál sen a kdyby se nepromítla i do básnické tvorby. V posledním oddílu *Cesty na Jávě*, nazvaném Dohra, najdeme pasáž *Kde bychom teď chtěli být*, která začíná citátem z Baudelaira: „Kdybys věděla, co v tvých vlasech všechno vidím, co všechno cítím, co všechno slyším. Má duše putuje při vůních, jako putují duše jiných při hudbě – říká básník Květů zla.“ Tyto věty z Baudelairovy malé básně v próze *Vlasy* doplňuje Biebl

větou ze Záměrů: „Proč bych konal daleké cesty, když má duše cestuje tak snadno, tak rychle a lehce?“ Biebl se s tím ztotožňuje a dodává: „Miluji skutečnost, ale také snění, a proto se rád pohybuji na rozhraní obou světů, kde skutečnost se přelévá v sen a naopak... Dnes večer chtěl bych být poblíž Sumatry. Říkám výslovně poblíž, ne tedy přímo v jejích pralesích, neboť nemám rád orchestr zblízka... Byla by to skutečnost a polosén, byla by to Sumatra, skutečná – a přitom by zůstala Sumatrou vysněnou, tou zemí blouznivých žen s očima jako fosfor –, zůstala by zemí všech možných dohadů, zemí sladké neurčitosti, zemí těch přivřených očí, za nimiž rodí se krajiny, nikdy a nikým nespátřené ani zde, ani kde na světě.“

Toto vidění skutečnosti v *Cestě na Jávu* představuje paralelu k Bieblovým veršům sbírky *S lodí jež dováží čaj a kávu* (1927) a doznívá v básnické skladbě *Nový Ikaros* (1929).

Sbírka *S lodí jež dováží čaj a kávu* obsahuje tři oddíly, z nichž první, *Začarovaná studánka*, vznikl už v Čechách, a dokonce i některé jeho básně vyšly již v roce 1926 v bibliofilském tisku *Modré stíny*. Zaznívá v nich Bieblova bolestná zkušenost z války, například v básni *Cesta k lesu*: „Jen v srdci ocelová střela / jako Venuše z Louvru / zůstane chladná / štíhlá a / celá.“

Už samotné názvy dalších dvou oddílů sbírky, *S lodí jež dováží čaj a kávu* a *Protinožci*, naznačují její exotickou tematiku. Bieblova exotika však tady má jinou podobu než v předchozích Nezvalových a Seifertových sbírkách, není *standardní*, ale vychází z konkrétní reality indonéského světa a zároveň je naprostým protikladem evropského kontinentu, který je poznamenán první světovou válkou.

Biebl nepoužívá zaběhnuté exotické znaky a klišé jako jeho předchůdci. Slova jako *toké*, *rambutan*, *pigi mána*, *kapok* a další označují jeho konkrétní poznání reality Jávy a dalších ostrovů. Tato bezprostřední zkušenost života v tropické zemi vstupuje zároveň do jeho veršů, jak to najdeme například v básni *Toké*:

A opice skáčou přes kapok a rambutan,  
ještěrka blázní, má Viktorčin hlas,  
ví, co se děje, když opice skáčou přes kapok a rambutan,  
utíká po zdi za obraz:

Ten spadne!

A ještěrka dívá se na mě skelným okem,  
šílí a volá: to-ké!

To-kééé!

Už z tohoto úryvku vidíme, že námětem básně není jenom cizokrajné slovo „toké“, které sice znamená ještěrku, což víme pouze z Bieblovy prózy, ale zároveň zvuk toké, který ještěrka vydává, avšak ze samotné básně nejsme schopni rozluštit, jak se ještěrka jmenuje. Jak Biebl vychází ve svých verších přímo ze skutečnosti, dokládá prozaická pasáž o stejné ještěrce v *Cestě na Jávě*: „Na Jávě o půl sedmé večer je temná noc; vystrčila hlavu za obrazem holandské královny a řekla svým jasným hlasem: To-ké! To-ké! Pojala mne hrůza. Ještěrka, která mluví! To-ké! To-ké! – Upřela na mne oči plné šílenství a slabikovala znovu: To-ké!“

Je zcela patrné, že exotická slova Bieblových básní neslouží jako znaky, ale zastupují samotnou skutečnost, jsou to tedy přímá pojmenování, neslouží jako metonymické zástupky jako u Nezvala a Seiferta. Tuto přímou evokaci skutečnosti, která teprve dodatečně nabývá exotického charakteru, Biebl zachycuje například v básni Na hoře Merbabu : „Bože můj vždyť je to moje vysněná Jáva / šuměním vodopádu zalesněná země / Stačí utrhnout chléb / strom čerstvé mléko dává.“ Totéž najdeme v řadě dalších básní: V Africe, Na oceánu, Javanky, Amín.

Tuto samozřejmost exotické skutečnosti ovšem Biebl zachycuje pomocí poetistických asociativních postupů: „V kapradí kde zvedá se krk houslí / umírá tygr královský / a že byl z rodu malovaných čínských bohů / krev po těle stékající / mu barvy ani slávy nepřidá.“

Z tohoto pojetí exotické zkušenosti vyplývá, že se v Bieblových verších stávají Čechy zemí protinožců a domov se nečekaně stává exotikou. Biebl toho využívá k humornému až vtipnému proměňování významu slov ve svých verších, když například v básni Na oceánu si povzdechne: „Tak najednou na širém moři zastesklo se mi / po slzách všech Marií po smíchu všech Božen a Otyl.“

Jinde je toto vidění skutečnosti z nového a překvapivého úhlu jemně zbarvené melancholií, jako například v básni Protinožci:

Ta věčná únava ta hrůza pod palmami

Jako by ani nebyly Vánoce

Na stromech visí zelené listí

a plno ovoce

...

Na domov myslím a proto se dívám do země

kdyby zem byla průhledná

všem ženám v Evropě bylo by viděti pod sukně

...

Ta sladká únava ta hrůza pod palmami

Já chodím jako po stropě

s hlavou dolů

...

Na druhé straně světa jsou Čechy

krásná a exotická země

Tato báseň je založena na hře s významem slova protinožci. Biebl ho bere doslova, vychází z toho, že je skutečně dole, na opačné straně zeměkoule. Z této perspektivy se ovšem obyčejné české věci stávají zázrakem: „U nás je jaro léto podzim zima / U nás nosíme zimníky kravaty / a hole – / U nás rostou jahody / U nás je studená pitná voda.“

Toto vidění věcí z nečekaného úhlu, které bylo pro ostatní poetisty básnickým aktem, je pro Biebla prožitkem skutečnosti. Josef Hora o tom v roce 1928 napsal: „Cítíme, že cesta na Jávu mu dala novou perspektivu, nové rytmy, zjistila mu nosnost jeho talentu. – Biebl okouzluje nás jako večer na březích vod. Vidíme všechny věci ne v nich, ale v zrcadlení vody, a cesta na Jávu posloužila básníkovi pro jeho lyriku jako takové zrcadlo. Podíval se do něho dychtivě, ale uzřel tam vzdálený domov, své já, své zmatky, a že se k tomu přiznal, není slabost lyrika, nýbrž síla, jež se našla. – Má v této knize verše, kde všechno je atmosféra a světlo, hlas tak čistý jak sama přírodní kouzla, jež ho tak často zbavují tíhy světa.“

Exotikou indonéských ostrovů je prostoupená Bieblova apollinairovská skladba *Nový Ikaros* (1929), pro jejíž čtyři zpěvy je charakteristické asociativní řazení volně sepjatých tematických okruhů. Exotika není ani námětem, ani tématem skladby. Hlavním tématem je bilance životního putování a samotné básnictví, především básník a moderní poezie.

Biebl k jeho ztvárnění využívá ikarovský mýtus, který Goethe v druhém dílu *Fausta* proměnil v postavě Euforiona v alegorii romantické poezie. Později se pak ikarovský motiv letu a pádu v Baudelairových básních *Vzlétání* nebo *Albatros* stal přímo symbolem básníka, jeho práce a osudu.

V prvním zpěvu své skladby toto pojetí Biebl variuje: „Bože dej křídla básníkům / tak jako andělům semenům javorovým / všichni ptáci je mají / – ryby jež plachtí na Indickém oceánu.“ A v druhém zpěvu postavu básníka definuje: „Básník nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru

i v čase / – do Číny Indie na Jávu / – jeho krása moje láska / moje láska jenom vzduch a moře.“

*Nový Ikaros* je volným tokem obrazů a motivů, v němž se mísí minulost a přítomnost, skutečnost a sen, zážitky z dětství a dospívání, z války a také z cesty na Jávu. Všechna tato témata a motivy, jež ani časově, ani prostorově spolu nesouvisejí, se spojují v jeden celek prostřednictvím postavy lyrického hrdiny v *životní vyznání*. Polytematičnost a simultaneita vzbuzují dojem věrných záznamů myšlenkových pochodů, přičemž se ve skladbě prolínají lyrické a epické prvky, tragičnost i anekdotičnost, prostupuje se časové s nadčasovým.

Skladba má melancholický až tragický tón a zabarvení, které jsou dány vědomím pomíjivosti života, vyrůstajícím z Bieblova děsivého prožitku války, a válečné motivy se ve skladbě opakují a rezonují jako její leitmotiv. Najdeme je už v prvním zpěvu: „Hrobový klid hroznější ještě nežli když zuřila válka / – bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna / kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdna / – tu náhle zakopneš / – tak umírá v poli voják s očima do tmy a prázdna.“ Nebo třeba v druhém zpěvu: „Voják troubí ale nikdo z mrtvých neposlouchá.“

V protikladu k válečným motivům Biebl klade krajinu dětství, a také exotické kraje daleko za oceánem, které nejsou ohroženy a poznamenány děsem války. Na evropském kontinentě zuří krvavá válka – „v palmovém háji zpívají bosé Javánky.“ (I. zpěv)

Hned od prvního zpěvu *Nového Ikara* se k exotice vážou motivy lásky, radosti a letu, které pro Biebla symbolizují poezii. Právě let je pro něho prostředkem jak opustit zemi, na níž se básník setkává jen s válkou a smrtí, takže může zvolat „všemu je konec jenom ne lásky“.

Bieblovo pojetí exotiky se v této skladbě do jisté míry přibližuje k podobě, jakou měla v básních Nezvalových a Seifertových. Stává se jednou z motivických složek skladby, v jejíchž širokodechých volných verších se všechny motivy spojují na základě asociací, které vznikají

v podstatě na podobných principech, jak tomu bylo u ostatních poetistů. Exotika nesehrává ovšem u Biebla mezi ostatními motivy dětství, války, lásky, smrti a poezie roli pouhé dekorace. Sám Biebl o tom v rozhlasovém projevu z roku 1941 řekl: „Kdyby se mě někdo zeptal, odkud pramení mé exotické touhy – mohu bez bázně a studu říci, že nejsou žádnou dekorací, kterou bych si byl zvolil z nedostatku invence.“ Naopak exotika nabyla pro Biebla až jisté osudovosti: „Jako by mým osudem bylo jít ve stopách kokosových ořechů / jako by moje hlava je to tak úžasné / jak je to zoufalé / byla žhavým ovocem tropů.“

Dokladem toho je, že v *Novém Ikarovi* evokuje nejen své bezprostřední exotické zkušenosti z Jávy, ale také své zážitky z dětství, když připomíná otcovu opici z Jávy: „A moje mrtvá wauwau chce abych objímal všechny stromy / a skákal přes ramena s blimbing ze stromu na strom pro nic za nic / jenom tak škádlit papoušky trhat jim z ocasu peří / a shazovat dolů kokosové ořechy.“

A tuto naivitu dětských her spojených s exotikou staví Biebl do kontrastu se zkušeností z války. Spojení exotických zážitků z dětství s exotickými zážitky v dospělosti vytváří konkrétní podobu Bieblova exotismu, která se zcela liší od funkce, jakou exotika nabývala v básních Nezvalových a Seifertových. Bieblovy exotické motivy nejsou žádnými poetistickými znaky a standardy, ale zcela konkrétními životními reáliemi, proměňujících se v Bieblových verších v básnické výjevy a obrazy, a tak nabývají nové funkce. Biebl je využívá k postizení a vytvoření působivého a úderného protikladu k evropské civilizaci zasažené první světovou válkou a toto jejich využití se podílí na jedinečné podobě Bieblova exotismu.

Nakolik byla exotika pro Biebla životním osudem na rozdíl od jeho souputníků, dokládá také jeho celoživotní literární tvorba, a tak se objevují exotické motivy v následující Bieblově básnické sbírce *Nebe, peklo, ráj* (1930), v pozdějším *Zrcadle noci* (1939), a dokonce i v jeho poslední sbírce *Bez obav* (1951).

## Závěr

*Tyto blažené ostrovy existují pouze v oblacích naděje a vzpomínek.  
Odplouvají nebo se vzdalují, když se jim přibližujeme.*

Sainte-Beuve

Exotismus se odpradávná ve světové literatuře projevoval a prosazoval v mnoha různých a rozličných podobách, ale výrazně do ní začal pronikat od 18. století, zprvu především do francouzské literatury a dalších literatur, později také do literatury české. Příčinou rozkvětu exotismu bylo objevení nových exotických ostrovů Tichomoří, zejména Tahiti, které připadalo prvním cestovatelům jako ztělesnění dávno ztraceného ráje a zlatého věku lidstva. Mořeplavci ve svých palubních denících přidělovali a připisovali Tahiti atributy zlatého věku, biblického ráje, a ostrov byl dokonce pojmenován zprvu Nová Kytera. Tak vznikl mýtus o Tahiti jako o posledním ráji na zemi.

Objevení Tahiti podnítilo Evropu k jisté sebereflexi. Uspořádání tahitské společnosti, způsob života i vztahy Tahit'anů mezi sebou a k přírodě posílily a podnítily francouzské osvícenské filozofy 18. století ke kritickému postoji k vlastní společnosti. Evropská civilizace objevila na ostrově Tahiti pozoruhodnou společnost tzv. divochů, téměř nahých pohanů, žijících v souladu s přírodou a neznajících sexuální zákazy ani soukromé vlastnictví, a přesto žili v mírumilovné společnosti, v níž vládla rovnost, spravedlnost, svoboda, počestnost a hojnost. Všechny tyto pojmy byly do jisté míry totožné se základními a hlavními ideály, mravními zásadami a ctnostmi francouzské osvícenské filozofie. Život na exotickém ostrově se pro ni stal ideálem a tahitský divoch, schopný žít v souladu se svými pudy a přírodou a zachovat si přitom lidskou důstojnost, byl považován za



vznešenějšího člověka než tehdejší civilizovaný Evropan. V 18. století se definitivně ustavuje tzv. mýtus o urozeném divochovi, jehož původ sahal až do 16. století. V Diderotově koncepci mýtus o Tahiti nabyl filozofické podoby a významu, a tím ho Diderot pozvedl do dějin evropského myšlení a kultury.

Pojetí exotického ostrova jako místa ideálního uspořádání společenských vztahů, milostné a rodinné harmonie, bezstarostného života v souladu s podivuhodnou a štědrými dary oplývající přírodou se rychle dostalo do obecného povědomí a zpopularizovalo se. Od konce 18. století se Tahiti stalo jedním z hlavních zdrojů exotismu, který krásné literatuře poskytl bohaté a do té doby nevyužité podněty. Mýtus exotického ráje se osamostatnil a začal žít svým vlastním životem, a také se nezávisle na Tahiti během celého 19. století prosazoval v mnoha rozličných literárních a uměleckých podobách jak ve Francii, tak i v Čechách.

První exotické romány a povídky francouzských spisovatelů, jako byli Bernardin de Saint-Pierre nebo René de Chateaubriand, nejčastěji zobrazovaly milostnou idylu dvou urozených divochů a neposkvřená exotická příroda tvořila scenerii jejich nevinné a čisté lásky. Prvky evropské civilizace, ať už to byla morálka, konvence nebo křesťanské principy či zásady, tuto idylu však povětšinou narušovaly do dramatického sváru, který měl tragické rozuzlení. První exotické příběhy přelomu 18. a 19. století, jako Chateaubriandova *Atala* (1801), si do jisté míry ještě zachovaly filozofické a metafyzické zaměření, ale zároveň se v nich objevila a ustavila řada prvků a znaků exotismu, které se naplno rozvinuly s nástupem romantismu.

Tento vstup exotismu do francouzské literatury, který se setkal ve Francii s velkou odezvou a čtenářským úspěchem, se projevil na české literární scéně brzkým Jungmannovým překladem Chateaubriandovy *Ataly* v roce 1805. Účelem Jungmannových překladů ovšem nebyl zájem o exotismus, ale snaha a úsilí rozvíjet jazykové a básnické schopnosti

češtiny, dokázat, že je schopna vyrovnat se se světovými literárními tendencemi a inspirovat k tvorbě děl významné básnické a umělecké úrovně.

První módní vlna exotismu a hledání úniku od zevšednělé a skličující skutečnosti pobídla v první polovině 19. století romantické spisovatele a básníky, jako byli Prosper Mérimée či Gérard de Nerval, k cestování, literárním poutím a literárnímu zpracování cizokrajné látky. Nebyla to pouze exotika tropických krajů, která přitahovala spisovatele, ale také exotika „divokých“ evropských národů a nově objeveného orientálního světa. Romantiky, zejména Victora Huga, nadchl Orient natolik, že se dokonce zvedla vlna tzv. orientalismu.

V exotických zemích nacházeli romantičtí básníci a spisovatelé nový, dosud nevyužitý zdroj krásy, který je osvobozoval od strohých klasicistních vzorů a pravidel. Kolorit, pestrost, pitoresknost, folklor, rozmanitost neznámých a tajemných exotických krajů se staly trvalými složkami romantických básní a próz nebo atraktivní kulisou milostných či jiných příběhů, v nichž hlavní roli hrála smyslná láska, intenzivní city a nezkrocené vášně „divokých“ národů. Z českých romantiků se do *exotické země* vydal Karel Hynek Mácha. V roce 1831 podnikl cestu do Itálie, z níž si pro svou tvorbu odnesl řadu námětů a podnětů, které můžeme bezpochyby považovat za exotické motivy v jeho díle.

Do české literatury však exotika výrazně začala vstupovat až v druhé polovině 19. století a nabyla jinou podobu než ve Francii.

Zájem českých spisovatelů a básníků o cizí světy přímo souvisel se snahou dostatečně posílit českou národní kulturu a identitu, aby dokázala vzdorovat útlaku Habsburků. Otázky po vlastním původu a zkoumání dávných mýtů vedly ke vzniku ideje společné slovanské minulosti, jejímž hlavním iniciátorem byl Jan Kollár. Slovanské země, obzvláště ty vzdálenější, však byly pro Čechy *terra incognita*, tedy do jisté míry vlastně exotické. Hledání mytické minulosti a slovanského ráje tak vneslo do české literatury jisté prvky a znaky exotismu. Svědčí o tom

fejjetony Vítězslava Hálka z cest na Balkán, později v kollárovske tradici pokračuje Svatopluk Čech – jak ve svých prózách, tak ve svých fejjetonech, inspirovaných cestou na Krym a Kavkaz, tak ve své alegorické skladbě *Písně otroka*.

Čeští spisovatelé a básníci se začali vydávat do světa poznávat další a jiné cizí země, jejich reálie, společenské mravy a zvyky a nabýt nových zkušeností. V této souvislosti se v české literatuře zabydlovalo zaujetí v cizokrajnosti. Ke sdělování těchto exotických zážitků sloužil povětšinou fejjeton, jehož tradici založil Jan Neruda. Ve svých cestopisných fejjetonech, shromážděných později v souboru *Obrazy z ciziny*, vnesl do české literatury výrazné exotické motivy spjaté s jeho cestou přes Balkán do Egypta.

Neruda tím otevřel cestu k tzv. příběhům z cizích světů, které prožívaly největší rozmach od 70. let v časopise *Lumír*. Autoři, kteří do něho přispívali, se vyznačovali svým kosmopolitismem a snahou zapojit domácí literaturu do světových proudů a čerpat z nich nové podněty.

Exotismus generace lumírovců se přizpůsobil dobovým potřebám české literatury. Ve Sládkových básních a fejjetonech z Ameriky se exotismus stal prostředkem nebo rámcem umožňujícím kritiku rakousko-uherské monarchie. Bohatým inspiračním zdrojem a samostatným námětem próz a básní, zbavených národnostních, politických či společenských otázek, se však exotika stala teprve v díle Julia Zeyera.

Toto období exotismu v české literatuře, počínající hledáním slovanského ráje a vrcholící v Zeyerově díle, by si ovšem zasloužilo pro jeho rozmanitost a bohatost větší a podrobnější rozbor, než to umožňuje rozsah a zaměření této práce.

Zatímco se do exotismu české literatury druhé poloviny 19. století promítl národnostní a společenský vývoj, ve Francii prošel exotismus zhruba v témže období další zásadní proměnou, související především se zrodem moderní lyriky. Nová podoba francouzského exotismu však do české literatury pronikla až později, teprve v devadesátých letech díky

objevitelským překladům a studiím Jaroslava Vrchlického, v nichž uvedl do české literatury tzv. prokleté básníky.

Pro tyto francouzské básníky druhé poloviny 19. století, počínaje Baudelairem a konče Rimbaudem, se exotika proměnila v jeden z básnických ideálů, který kladli proti pocitu hlubokého rozporu mezi svým vnitřním světem a světem vnějším. Exotika se v jejich básních snoubila s touhou uniknout z „tohoto světa béd“ do země krásy, řádu, rozkoše a harmonie. Ve svých básnických vizích, evokujících exotické země, nacházeli řešení tohoto osudově prožívaného rozporu.

Zprvu jejich touha po exotických zemích měla podobu *vyzvání na cestu*, které postupně nabývalo naléhavějšího vyznění, až přerostlo v životní a básnickou vzpouru proti současné společnosti a vyústilo v tzv. *poésie du départ*. Touha odjet do exotických zemí nabyla podobu neodkladné nutnosti, neměla však konkrétní cíl, směřovala k neznámu a nekonečnu. Exotismus pro tyto básníky nepředstavoval výraz touhy po životě v exotických končinách, ale způsob, jak vyjádřit svou vzpouru a revoltu proti stavu současné společnosti, a zároveň touhu tuto společnost proměnit a dát jí nový řád.

K této podobě exotismu měl z českých básníků nejbližší Otokar Březina. V jeho tvorbě najdeme řadu exotických motivů a rovněž příznaky tzv. *poésie du départ*. V Březinových verších touha po vysvobození ze zajetí podobného rozporu, jaký prožívali jeho francouzští předchůdci, nalézala postupně různá řešení a východiska a nabývala až kosmického rozměru. Pokud jde o exotické motivy a jejich spojení s touhou po odjezdu, Březina došel k poznání, že odjezd paradoxně v sobě tají ještě bolestivější touhu po návratu a východisko našel v ideálu bratrství a lidské pospolitosti.

Naplno vtrhl exotismus do Čech ve dvacátých letech 20. století, kdy se stal téměř literární senzací. Vedle bohaté překladové literatury vznikla i původní beletristická, cestopisná a deníková literatura, která

seznamovala domácí čtenáře s exotickým prostředím Indonésie, Japonska, Číny, Jižní Ameriky atd.

Teprve dvě století po svém objevení Tahiti vstoupilo do české literatury, přestože už v roce 1866 se o něm zpívá v průvodu komediantů v operě Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*. Prózy českých autorů Jana Havlasy a A. V. Nováka, kteří se vydali na tichomořské ostrovy a poznali jejich přírodu a způsob života jejich obyvatel, sice nezanechaly podstatnější stopy ve vývoji české literatury, ale měly důležitý význam pro uvedení Tahiti jako posledního ráje do českého povědomí. Právě kvůli kvalitě a hodnotě jejich próz se šířila i pokleslá podoba tohoto mýtu, která činila z Tahiti erotický ráj. Na jejich tahitských prózách byla nejpodstatnější informativní složka a obsah byl tak svůdný a působivý, že tahitské romány, povídky a cestopisy podnítily řadu Čechů se na ostrov vydat a tam se usadit.

Zároveň se ve 20. letech exotismus stal jednou z výrazných složek českého avantgardního umění – poetismu. Exotismus převzali poetisté jako součást dědictví francouzské poezie, počínaje Baudelairem a konče Rimbaudem a Mallarméem, a od francouzské avantgardy vyznačené jmény Apollinaira a Picassa. Exotika pro poetisty představovala jednu z programových tendencí, která usilovala o zachycení světa v celé jeho rozmanitosti.

V poetistických básních Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta se exotika zapojila do jejich básnické metody založené na asociativních postupech, kde na sebe vzala podobu koncentrovaných znaků, zastupujících nejobyčejnější cizokrajnou skutečnost, aby uváděly do pohybu představivost a fantazii. Exotické prefabrikáty a standardy poetisté spojili především s lidovým prostředím, aby ho proměnili v zázračný svět. Zároveň využívali těchto exotických znaků k provokaci a vyjádření svého revolučního postoje, a tak se exotika podílela na jejich originální proměně společenského řádu.

Jedinečné poetistické podoby nabyl exotismus u Konstantina Biebla, který poetistický exotický sen uskutečnil cestou na Jávu. Díky této zkušenosti získala exotika v jeho básních zcela konkrétní podobu a zbavila se znakového charakteru. Pro konkrétnost Bieblova exotismu je zároveň příznačné, že poznání javánské exotiky se u něho prolínalo s exotikou, kterou poznal v dětství v Čechách. V Bieblově pojetí se exotika proměnila ve vyhraněný protiklad k evropské civilizaci a v jeho verších tvořila kontrast s jeho zkušeností z první světové války.

V básních českých poetistů nabyl exotismus specifické a, dá se říci, ryze české podoby, na níž se ovšem podílel celý jeho předchozí vývoj zejména tak, jak vyvrcholil u francouzských básníků a francouzské avantgardy. Zvláště proměna tzv. poésie du départ v její českou poetistickou variantu by stála za hlubší rozbor, který ovšem také přesahuje rozsah této práce. Pokusila jsem se aspoň naznačit, že Baudelairova exotická touha proměnit společenské prostředí v říši řádu a krásy, která byla v podstatě básnickou vizí, nabyla u Nezvala podoby utopické víry v konkrétní společenské zřízení.

Ve své diplomové práci jsem se snažila především nastínit hlavní vývojové tendence exotismu, jak se odvíjely od objevení Tahiti, a jejich základní projevy a proměny od 18. do počátku 20. století ve francouzské a české literatuře. Tento přehled pro svou mnohotvárnou a rozmanitou povahu, jakou exotismus nabýval, zůstává nejen otevřený, ale mozaika jeho podob by se dala doplnit, rozšířit a prohloubit o jeho další projevy.

Exotická literatura se ovšem bohatě a různě rozvíjela ještě před časovým vymezením, od něhož jsme vyšli, tj. od 18. století. Nepochybně by stálo za to sledovat, jakou roli sehrála exotika v bájných hrdinských eposech antické literatury či ve středověké literatuře, jak ji představuje například cestopis Marca Pola *Milion*.

Od 18. století se ovšem mýtus exotického ráje a urozeného divocha stal pro francouzskou filozofii a literaturu, později také pro českou literaturu, zrcadlem nastaveným evropské civilizaci. Spisovatelé

a básníci v tomto zrcadle především pozorovali sami sebe a své současníky, tedy mravy, zvyky a uspořádání společnosti, v níž žili. Odtud často vyvěralo jejich zklamání a deziluze, ale zároveň touhy, vize a ideály. Exotismus tak sloužil jako prostředek poznání současného života a společnosti, jejich kritiky a vzpoury proti nim. Zároveň se exotismus podílel na rozvíjení básnické obraznosti. Do počátku 20. století v exotické literatuře často převládalo vytváření představ, evokací působivých a svůdných cizokrajných obrazů nad zachycováním věrné či autentické podoby exotického světa.

Exotismus v literatuře většinou pramenil z touhy a hledání *štěstí* a setrval v úzkém vztahu s idylou či ideály. Příznačné pro to je jeho spojení s Tahiti, které se stalo ztělesněním ztraceného ráje a vytvořilo jednu z jeho hlavních a konstantních podob. Od tohoto okamžiku představa *exotického ráje* odkazovala na daleké a ideální místo, tzv. *locus amoenus* (líbezné místo), dále na ideální časový prostor, kterým byla idealizovaná minulost, a přitom na prostor snu a touhy, jenž nabýval symbolické hodnoty harmonického uspořádání světa.

Zaujetí exotikou vyrůstalo z touhy poznávat či dobývat nový, neznámý a tajemný svět, který by byl nejen odlišný, ale dokonce zcela protikladný světu přítomnému. Proto se exotismus často stával součástí literárních směrů a tendencí, které hledaly nové životní postoje a nové výrazy, jimiž by vyjádřily svou odlišnou životní a literární orientaci, či dokonce revoluční postoj.

Pro obraz exotického ráje je příznačné, že si vždy zachoval jistý ozdobný, zkrášlující a ornamentální charakter. Spisovatelé a básníci povětšinou využívali exotismus především pro jeho přirozenou estetičnost a pitoresknost. Proto se pro jeho vyjádření stal základním postupem popis či básnické evokace. Sám o sobě totiž představoval pro básnickou obraznost ideální materiál ke zpracování a podněcoval fantazii a imaginaci.

V těchto trvalých a všeobecných vlastnostech exotismu se francouzská a česká literatura zhruba shodují, ale vždy šlo spíše o vliv francouzské literatury na českou. Přitom je však třeba konstatovat, že česká literatura si vždy zachovávala svou osobitost. Přejímané podněty a prvky z francouzského exotismu originálně zpracovávala a využívala pro svůj vlastní výraz. Příkladem toho je Březinova poezie nebo poetismus. V této souvislosti stojí za zmínku například Sovova báseň *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* (Ještě jednou se vrátíme, 1900), kterou můžeme považovat za originální český epilog tzv. *poésie du départ*.

Už ke konci 19. století a na počátku 20. století se přístup k exotickému světu a také přístup k Tahiti výrazně proměnil. Vedle rozvíjení exotismu v jeho mytizované či idealizované podobě se začala rodit snaha poznat a pochopit exotické kultury zevnitř a proniknout do jejich tajemství.

Jedním z prvních iniciátorů tohoto nového přístupu k exotismu, který bude příznačný pro 20. století, byl francouzský malíř Paul Gauguin. Gauguinovo hledání *autentické* exotiky na Tahiti inspirovalo Victora Segalena, který navštívil Markézy a Tahiti v roce 1903, k teoretickému očištění a obnovení pojetí exotismu od všech dosavadních literárních klišé, stereotypů, ornamentů a zidealizovaných podob. V *Eseji o exotismu* (1908) Segalen zakládá novou „estetiku rozdílnosti“, která vychází z čistého uvědomování si odlišnosti, různosti či jinakosti, zavrhuje „eurocentrický“ pohled na exotické země a prosazuje snahu o důkladné poznání ryzí, autentické exotiky. Tuto svou teorii Segalen aplikuje v románu *Les Immémoriaux* (1907), který je považován za první etnografický román věnovaný Polynésii.

Gauguin a Segalen svým způsobem položili základy moderní etnologie a etnografie, která se začala rozvíjet až v padesátých letech 20. století a jejímž hlavním představitelem se stal Claude Lévi-Strauss.

Paralelně se zájmem o etnologii a etnografii se obracela pozornost k výtvarným projevům a k slovesnosti exotických národů a civilizací,



kteřá se odrazila vedle výtvarných monografií také v řadě antologií jejich slovesného umění. Pro příklad uveďme sborník Blaise Cendrarse *Anthologie nègre* (1933). V Āechách vychází v roce 1977 antologie moderní poezie tropické Afriky Vladimíra Klímy *Āerný Orfeus*.

K prudké proměně exotismu v jeho mýtotořné a umělecky inspirativní podobě, kteřou jsme se pokusili sledovat, dochází nepochybně od 30. let a vřbec po druhé světové vřlce s rozvojem techniky a moderní civilizace. Cestování a turismus se stává více méně samozřejmostí, svět se zmenřuje, a tak se rozvíjí bohatá cestopisná, reportážní, dokumentární a deníková literatura. Navíc se pro mnoho literárních děl, ať prozaických či básnických, stává exotické prostředí Āímsi naprosto samozřejmým, dokonce ztrácí exotické příznaky. Dokladem této *samozřejmosti* exotismu je rozvoj literatury, kteřou píší autoři pocházející z exotických zemí (příkladem za všechny ať slouží aspoň Afričan Léopold Sédar Senghor, Afro-Američanka Toni Morrisonová, Tahitřanka Célestine Hitura Vaite atd.), které bychom jeřtě na počátku 20. století nepochybně považovali za představitele a ztělesnění exotismu.

Proměny exotismu a jeho bohaté a rozličné podoby v dalřím průběhu 20. století až do dneřka by si nepochybně zasloužily popis a analýzu svých základních rysů, jak je postupně nabývaly. Exotismus z literatury a umění nevymizel, ale jeho význam a funkce se oproti období, ve kterém jsme se snažili jeho vývoj sledovat a charakterizovat, nepochybně změnily. Původní vymezení exotismu již lze jen obtížně aplikovat na bohatost a řánrovou řlenitost literatury 20. století, ve které se stále méně prosazuje řelení světa podle národních či geografických hranic. V souladu s tímto převratným vývojem je zřejmé, že pojetí a smysl exotismu bude nutné znovu, jinak a nově vymežit a definovat.

## BIBLIOGRAFIE

### A. Původní literatura

- Baudelaire, Charles: *Květy zla*, přel. S. Kadlec, Praha, SNKLHU 1957
- Baudelaire, Charles: *Malé básně v próze*, přel. J. Fořt, Praha, Odeon 1999
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard 1990
- Baudelaire, Charles: *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard 1977
- Bernardin de Saint-Pierre: *Paul et Virginie*, Paris, Garnier-Flammarion 1966
- Bernardin de Saint-Pierre: *Pavel a Virginie*, Praha, nakl. Vl. Orla 1931
- Biebl, Konstantin: *Cesta na Jávě*, Praha, Labyrint 2001
- Biebl, Konstantin: *Dílo II*, Praha, ČS 1952
- Biebl, Konstantin: *Dílo V*, Praha, ČS 1954
- Biebl, Konstantin: *Na druhé straně světa jsou Čechy*, Praha, ČS 1968
- Binder, Jan: *Cesta kolem světa ve dvou tisících verších*, Praha, ČS 1967
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Voyage autour du monde*, Paris, La Découverte 1985
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, Praha, Orbis 1955
- Bougainville, Louis-Antoine de: *Cesta kolem světa*, přel. J. Fišar, Praha, Země a lidé 1927
- Březina, Otokar: *Básnické spisy*, Praha, II. vydání Spolku výtvarných umělců Mánes 1916
- Březina, Otokar: *Nevlastní děti země*, Praha, usp. J. Adam, ČS 1988
- Březina, Otokar: *Nebezpečí sklizně*, usp. M. Červenka, Praha, ČS 1968
- Březina, Otokar: *Spisy Otokara Březiny*, svazek III, Praha, Melantrich 1933

- Cook, James: *První cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1910
- Cook, James: *Druhá cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1911
- Cook, James: *Třetí cesta kolem světa*, přel. dr. B. Prusík, Praha, J. Otto 1911
- Cook, James: *Cesta kolem světa*, přel. J. Hauková, Praha, Panorama 1978
- Cook, James: *Voyage au Pôle Austral et autour du monde*, Paris 1778
- Cook, James: *Troisième voyage de Cook ou voyage à l'Océan Pacifique*, Paris 1785
- Chateaubriand, René de: *Atala. René*, Paris, Flammarion 1996
- Čapek, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*, Praha, SNKLHU 1957
- Čech, Svatopluk: *Čerkes a jiné básně*, Poetická beseda XXX, Praha, nakladatel Ed. Valečka 1886
- Čech, Svatopluk: *Písně otroka*, Praha, Orbis 1950
- Diderot, Denis: *Supplément au voyage de Bougainville*, Gallimard 2002
- Gauguin, Paul: *Noa-Noa, Před a po, Dopisy*, Praha, SNKLHU 1959
- Gautier, Théophile: *Poésies I*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1896
- Gautier, Théophile: *Voyage en Espagne*, Paris, Garnier-Flammarion 1981
- Goethe, J. W.: *Život slavím*, Praha, Mladá fronta 1972
- Goethův sborník k památce 100. výročí básnickovy smrti*, Praha, Státní nakladatelství 1932
- Hálek, Vítězslav: *Obrázky z cest*, Praha, SNKLHU 1958
- Havlasa, Jan: *Cesta kolem světa*, Sebrané spisy J. H., sv. 1., Praha, Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého (ÚNKUČ) 1915
- Havlasa, Jan: *Šílené lásky*, Praha, J. Otto 1917

- Havlasa, Jan: *Píseň korálových útesův: Tahitské novely*, Praha, ÚNKUČ 1922
- Havlasa, Jan: *Dech tropů*, Praha, Sebrané spisy J. H., sv. 17., Praha, ÚNKUČ 1925
- Havlasa, Jan: *Kouzlo laguny*, Cesty po světě III, Praha, ÚNKUČ 1928
- Havlasa, Jan: *Pobřeží tanečnic*, 2. vyd., Praha, ÚNKUČ 1930
- Havlasa, Jan: *Věčná zřídla*, Praha, Osvětový odbor Družiny dobrovolců čsl. zahraničního vojska 1935
- Havlasa, Jan: *Ticho mezi hvězdami*, Praha, Vilímkova knihovna 1937
- Havlasa, Jan: *Souostroví krásy*, sv. 3, 2. vyd., Praha, ÚNKUČ 1925
- Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy V. H., sv. X, Praha, Odeon 1988
- Holan, Vladimír: *Babyloniaca*, Sebrané spisy V. H., sv. XI, Praha, Odeon 1968
- Hugo, Victor: *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, Paris, Livre de poche 2000
- Jungmann, Josef: *Překlady I, Ztracený Ráj*, Praha, SNKLHU 1958
- Jungmann, Josef: *Překlady II, Atala aneb Láska dvou divochů na poušti*, Praha, SNKLHU 1958
- Klíma, Vladimír: *Černý Orfeus*, Praha, KPP, ČS 1977
- Kollár, Jan: *Cestopis*, Spisy Jana Kollára III, Praha, F. L. Kober 1862
- Lahontan, Louis Armand d'Arce baron de: *Dialogues avec un sauvage*, Paris, Editions sociales 1973
- Mácha, Karel Hynek: *Literární zápisky, deníky, dopisy*, Praha, Spisy K. H. Máchy, Odeon 1972
- Mácha, Karel Hynek: *Zemi krásnou, zemi milovanou...*, Praha, Naše vojsko 1956
- Magická zrcadla, Antologie poetismu: usp. M. a V. Kubínovi*, Praha, ČSKPP 1982

- Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, Paris, Collection de l'Imprimerie nationale 1986
- Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres I*, Paris, Pléiades, Gallimard 1975
- Milton, John: *Le paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Bélin 1990
- Montaigne, Michel de: *Essais*, Paris, Bordas 1968
- More, Thomas: *Utopie*, Praha, Mladá fronta 1978
- Musset, Alfred de: *Premières poésies (Contes d'Espagne et d'Italie) et poésie nouvelle*, Paris, collection Poésie, Gallimard 1989
- Neruda, Jan: *Obrazy z ciziny*, Praha, Kvasnička a Hampl 1923
- Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, Dílo XXXV, ČS 1982
- Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, 2. vydání, Praha, ČS 1964
- Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, Praha, Ústřední studentské nakladatelství 1924
- Novák, A. V.: *Povídky z Tahiti, ostrovů hříšné lásky*, Horní Černošice, Nakladatelství knih A. V. Nováka 1947
- Novák, A. V.: *Tahitská manželství*, Horní Černošice, Knihovna exotické literatury (KEL) 1924
- Novák, A. V.: *Přátelé z ostrovů Podvětrných*, Horní Černošice, KEL 1928
- Novák, A. V.: *Tahiti, rajské ostrovy jižních moří*, Horní Černošice, KEL 1923
- Poetismus*: usp. Z. Pešat a K. Chvatík, Praha, Odeon 1967
- Rimbaud, Arthur: *Já je někdo jiný*, KPP, ČS 1962
- Rimbaud, Arthur: *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française 1999
- Rimbaud, Arthur: *Překlady I*, Vítězslav Nezval, Dílo XXXV, Praha, ČS 1982
- Sabina, Karel: *Prodaná nevěsta*, Praha, Fr. A. Urbánek 1872
- Seifert, Jaroslav: *Na vlnách T. S. F.*, Praha, ČS 1992

- Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche 1986
- Segalen, Victor: *Les Immémoriaux*, Paris, Plon 1982
- Sládek, Josef Václav: *Na hrobech indiánských*, Praha, ČS 1951
- Sládek, Josef Václav: *Básně*, Praha, Knihkupectví dra. Grégra a Ferd. Dattla 1875
- Sládek, Josef Václav: *Básně I*, Praha, Česká knižnice, NLN 2004
- Sládek, Josef Václav: *Americké obrázky a jiná prósa*, Praha, J. Otto 1914
- Sova, Antonín: *Ještě jednou se vrátíme*, Praha, ČS 1959
- Štyrský, Jindřich: *Poesie*, Praha, Argo 2003
- Ustohal, Vladimír: *Češi na Tahiti a Markézách*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 2005
- Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*, Praha, naklad. Otto Girgal 1946
- Vrchlický, Jaroslav: *Básnické profily francouzské*, Praha, F. Šimáček 1887
- Vrchlický, Jaroslav: *Poezie francouzská nové doby*, Praha, Tisk a naklad. dra. Grégra 1877
- Vrchlický, Jaroslav: *Moderní básníci francouzští*, Praha, Knihkoupárna F. Šimáček 1893
- Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*, Praha, Knihkoupárna F. Šimáček 1897
- Zeyer, Julius: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, Praha, Slunovrat, ČS 1987
- Zeyer, Julius: *Světla východu*, Praha, Melantrich 1958

## **B. Odborná literatura**

- Borer, Alain: *Rimbaud l'heure de la fuite*, Paris, Gallimard 1991
- Delumeau, Jean: *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*, Praha, Argo 2003
- Désalmand, Paul a Honoré, Bruno: *12 poèmes de Baudelaire analysés et commentés*, Belgique, Marabout 1993

- Caddau, Pierre: *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien*, Paris, A. G. Nizet 1968
- Couprie, Alain: *Voyage et exotisme au XIX<sup>e</sup> siècle, Thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Profil littérature, Hatier 1986
- Čapek, Josef: *Umění přírodních národů*, Praha, ČS 1957
- Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček, *Sborník ke 150. výročí narození dvou protichůdců: usp.* T. Riedlbauchová a O. Macura, Praha, UKFF 2004
- Gaunier, Odile: *La littérature de voyage*, Paris, ellipses 2001
- Friedrich, Hugo: *Structure de la poésie moderne*, Barcelone, Le livre de poche 2004
- Hamilton, Edith: *La mythologie*, France, Marabout 1978
- Lefèbvre, Hélène: *Le voyage*, Nancy, Univers des lettres Bordas 1985
- Margueron, Daniel: *Tahiti dans toute sa littérature*, Paris, L'Harmattan 1989
- Mathé, Roger: *L'exotisme*, Nancy, Univers de lettres Bordas 1987
- Miller, Max et Pichois, Claudie: *Histoire de la littérature française – de Chateaubriand à Baudelaire 1820–1869*, Paris, Flammarion 1996
- O'Reilly, Patrick a Reitman, Edouard: *Bibliographie de Tahiti et de la Polynésie française*, Paris, Publications de la Société des Océanistes 1967
- Prévost, Jean: *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, Mayenne, ZULMA 1997
- Sartre, Jean- Paul: *Baudelaire*, Paris, Gallimard 1970
- Sellier, Phillipe: *L'Évasion, Les thèmes littéraires*, Paris, Bordas 1989
- Scemla, Jean-Jo: *Le voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont 1994
- Štyrský, Jindřich: *Život J. A. Rimbauda*, Praha, KPP, ČS 1972
- Vodička, Felix: *Francouzské impulzy v české literatuře 19. století*, Praha, Karolinum 2003

### C. Studie a články:

Guyot, Alain et Massol, Chantal: *Voyager en France au temps du romantisme, poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal 2003

Hrbata, Zdeněk: *Exotické místo*, in *Na cestě ke smyslu, Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst 2005, s. 473–509

Novák, Arné: *Dvě knihy mladých novelistů – K. H. Hilar „Zákony“, Jan Havlasa „Jak sny umírají“*, in *Literární přehled IV, 1905–1906*, s. 827

Sekanina, František: *K výročí Havlasových narozenin*, in *Literární rozhledy VIII, leden 1924, číslo 4*, s.125

Šalda, F. X.: *Božský rošťák J. A. Rimbaud*, in *Šaldův zápisník II*, Praha, ČS 1991, s. 201–207, 253–267, 298–304, 326–343

Šalda, F. X.: *Několik „Prokletých básníků“ čili příspěvek k tématu: Básník a společnost*, in *Šaldův zápisník II*, Praha, ČS 1991, s. 294–297, 313–325

Šalda, F. X.: *Z alchymie moderní poezie*, in *Šaldův zápisník III*, Praha, ČS 1991, 289–309

### D. Dějiny literatury a slovníky

Kolektiv autorů: *Dějiny české literatury II a III*, Praha, Československá akademie věd 1960-1961

Kolektiv autorů: *Dějiny literatury IV*, Praha, Victoria Publishing 1995

Kolektiv autorů – J. Holý, J. Janáčková, J. Lehár a A. Stich: *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha, LN 1998

Kolektiv autorů: *Lexikon české literatury A – O*, Praha, Akademie 1985 až 2000

Lagarde et Michard: *XIX<sup>e</sup> siècle – Les grands auteurs français*, Paris, Bordas 1985



Sabatier, Robert: *La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, Naissance de la poésie moderne*, Paris, Albin Michel 1990

## E. Citáty

*Citáty z děl Philiberta Commersona, Denise Diderota, Ameriga Vespucciho, Théophila Gautiera a Pierra Caddaua uvádí autorka ve svém vlastním překladu.*

Commerson, Philibert: *Post-scriptum sur l'île de Tahiti*, in *Le voyage en Polynésie*, Jean-Jo Scemla, Paris, Robert Laffont 1994, s. 1108

Diderot, Denis: *Supplément au voyage de Bougainville*, Saint-Amand, Gallimard, 2002, s. 31, 39–40, 41, 56, 75

Vespucci, Amerigo: *Mundus novus* in *Supplément au voyage de Bougainville, Littérature et débats d'idées, L'homme: nature et société*, Catherine Durvye, Paris, Ellipses 2002, s. 143

Gautier, Théophile: *Albertus ou l'âme et le péché*, in *Poésies sv. I.*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1896, s. 121

Caddau, Pierre: *Dans le sillage du capitaine Cook ou Arthur Rimbaud le Tahitien*, Paris, A. G. Nizet 1968, s. 95, 244

*Ostatní překladatelé viz bibliografie původních děl.*

*Báseň Mořský vánek Stéphanu Mallarméa přeložil Vladimír Binar.*