

Figura moderní melancholie a její inventář: intermediální interpretace jednoho Jiráskova obrazu¹

STANISLAVA FEDROVÁ, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Praha

FEDROVÁ, S.: The Figure of Modern Melancholy and Its Inventory: An Intermedial Interpretation of One of Jirásek's Scene
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 61, 2014, No 5, p. 410 – 428.

The assumption of the present study is seeing melancholy as a complex mood which becomes steady in a cultural context or atmosphere (Gernot Böhme) i.e. a prearranged cultural and cognitive or even perceptive scheme rather than as an individual emotion or an immediate psychic experience. This concept thus needs to be seen in its particular historicity, the transformation of the visual depiction of melancholy in the second half of the 18th century must be understood in the context of the contemporary philosophy and aesthetics of sentiment focused on subjective emotions and connected to man's meditation in natural environment, to key cultural concepts such as the notion 'sensibilité' (Frank Baasner). The interpretation of an extract from the „new chronicle“ called *U nás/In Our Place* by Alois Jirásek shows the writer's process designed to evoke a scene having a certain mood which makes the reader visualize the scene by means of vivid images in the text itself as well as medial overlaps. Doing this, Jirásek refers to literary schemes as well as traditional schemes of fine art. Besides the intertextual references, he layers intermedial inspirations of his own writing process and his text is shown in double historicity, i.e. in developing the theme of a particular historical period and in being anchored in a particular aesthetic atmosphere: the character of a female reader with her head bowed and a book in her lap and the memoir “staging” of a Watteau-like shepherd scene both reflect the visualization of melancholy based on the aesthetics of sentiment, which is in line with the contemporary aesthetics of the fictitious world of the chronicle, i.e. the peak of Czech Classicism in the 1820s. And this visualization is overlapped with a new visual melancholy typus coming from the times when the chronicle was published, closely related to natural scenery and the 'birch' theme, which was established in the contemporary fine art of the late 19th century.

Key words: melancholy, intermediality, description, atmosphere

Jaroslavě Janáčkové k narozeninám.

Přestože s nimi bývá v běžné komunikaci nezřídka zaměňována, melancholie není jen zármutek, individuální emoce, nálada či aktuální psychického prožitku. Melancholie je komplexní naladění, které se ustaluje v *kulturní koncept*. V tomto smyslu ji můžeme

¹ Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR P406/12/1711.

podřadit kategorii *atmosféry*, jak ji chápe filozof Gernot Böhme, totiž jako předpřipravené kulturní a kognitivní nebo dokonce percepční schéma, takové jevy, které lze intersubjektivně sdílet a zároveň existují obecné aspekty, jimiž toto sdílení lze zajistit, tj. zajistit „reprodukovatelnost“ atmosféry.² Pro takové rozumění konceptu melancholie, k jakému se vrátíme oklikou před závěrem textu, je třeba postihnout ty detaily, které v literární reprezentaci představují zdroje určitého kulturního či intersubjektivně sdíleného schématu, resp. odkazy k němu. Široce založená deskriptivní scéna s melancholickou čtenářkou, jejíž interpretaci se budeme věnovat, nám poskytne právě tuto možnost interpretovat složitě zvrstvený výjev s intertextuálními a intermediálními odkazy různého řádu. V postupu interpretace je neskryvaně zřejmá jistá inspirace uměnovědnou ikonologickou metodou, tedy drobnohledným soustředěním k detailům a motivům zobrazené scény, snahou interpretovat je v jejich historicitě a na základě toho teprve číst význam celku, to jest svým způsobem číst tuto scénu „jako obraz“.

Scéna pochází z *Noviny* (1899), druhého dílu tzv. „nové kroniky“ *U nás* (1897 – 1904) Aloise Jiráska, časově je zasazena do dění druhé poloviny dvacátých let 19. století. Jiráskovým záměrem v této rozsáhlé, čtyřdílné práci bylo soustředit pozornost na chod času v jednom kraji – sám si dokonce předem poznamenal, že hlavní postavou má být kraj sám,³ a obdobně bylo dílo také reflektováno v dobových kritických ohlasech. Výjev ze šlechtického života, v kronice jinak zmiňovaného jen zřídka, představuje vstupní scénu vyprávění o neúspěšném pokusu nového padolského faráře Havlovického zaujmout vévodkyni Kateřinu Vilemínu Zaháňskou pro myšlenku tkalcovských škol. Makrostrukturní význam této události pak spočívá v názorové konfrontaci veřejně činného obrozence se vznešenou paní bolně obrácenou do vlastního nitra. Samotná vstupní pasáž 22. kapitoly, jejíž protagonistkou je Kateřinina teta, hraběnka Elisabeth von der Recke, pak do epické linie celku nezasaňuje vůbec nijak: tato melancholická čtenářka patří k mnoha epizodním postavám, jejichž zapojení do děje je motivováno pouze kronikovým zobrazením kraje, který má svá významná místa, události a osobnosti: Proto je tu zpřítomněna také Kateřina Vilemína, tedy „paní kněžna“ známá čtenářům *Babičky* Boženy Němcové. A skutečná Elisabeth, básnířka a diplomatka, která si dopisovala mj. s Goethem, Schillerem, Novalisem nebo Klopstockem, vévodkyni Zaháňskou v Ratibořicích navštěvovala a mimo jiné se svým přítelem, tehdy slavným a opěvovaným básníkem Christophem Augustem Tiedgem (autorem knihy, z níž si postava citované scény čte) strávila zimu 1813 na náchodském zámku.⁴

² BÖHME, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin : Suhrkamp, 2013, s. 101 nn.

³ JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Alois Jirásek*. Praha : Melantrich, 1987, s. 380.

⁴ O pobytech paní von der Recke a Tiedgeho v Ratibořicích či Náchodě psal v obecnější rovině samotný Jirásek jako historik-popularizátor ve stati věnované „paní kněžně“ a dalším historickým předobrazům postav „Babiččina údolí“ a jeho širším dějinám, vč. historie rodu Kuronských apod. (JIRÁSEK, Alois: Paní kněžna. In: JIRÁSEK, Alois: *Rozmanitá prosa. Skizzy a studie* 1. Sebrané spisy 22. Praha : Jan Otto, 1896 [1883, 1889], s. 42 – 43). V pozdější stati, která informace doplnila ve sborníku věnovaném Boženě Němcové, přidal podrobnější pojednání o lidech, kteří „jako její hosté [vévodkyně Zaháňské] meškávali v Ratibořicích nebo na zámku náchodském, i to, jak asi pohlíželi na náš kraj a jeho lid“ (JIRÁSEK, Alois: Dva doplňky. In: ČERNÝ, Václav (ed.): *Božena Němcová. Sborník statí o jejím životě a díle*. Praha : Emil Šolc, 1912, s. 12). V ní se detailněji věnuje právě životním osudům a dílu Elisabeth von der Recke i jejího souputníka a životního partnera Tiedgeho a z jeho korespondence z náchodského pobytu v roce 1813 vybírá pasáže věnované nepříliš lichotivému vidění místa („Okruh vzdělanosti k Náchodu nesahá. Pročež

V plné sluneční záři svítil svou bělostí Ratibořický zámček ze stínů a zelena parku v mírném úbočí. Šírá luka tichého údolí před ním, skupiny vysokých, košatých stromů v nich, vrby, jež se mírně leskly v olších nad Úpou, vinoucí se pod levým svahem údolí, vše v zátopě slunečné záře. Nebe vysoké, modré, vzduch jasný; ale nesáhal, netetelil se vedrem.

Zlatý přísvit chvěl se po kmenech, pod korunami starých stromů v parku; byly temně zelené, bez májové však svěžesti, bez lesku. Leckterá haluz chytala již zlatem i červení, a měkký, snivý kdys ševel zněl sušším, tesklivým šelestem.

Chladný dech první jarní jeseně, tichý její stesk vše ovanul.

Venku jasno, zářivo, ticho. A ticho také v zámecké bibliotéce. Komnata neveliká, stukového stropu byla od slunce, světlo v ní stlumené; a dál od okna až měkký nádech stínů, po stěnách, po jejich stojanech plných knih v ozdobných vazbách nových i starších z minulého věku. Jasněji prožehovaly v těsných řadách rudé vignety na hřbetech s mdlým pableskem zlacených titulů. Nad knihami na římse stojanů i v rozích probělávaly se mramorové sošky hladkého díla, plné změkčilé něhy a gracie i přisládlé koketnosti: tu Hebe, tam Amor a Psyche, dál Gracie, Endymion.

V jednom z hedvábných křesel empírových u stolu téhož slohu seděla Charlotta Eli-sa von der Recke, teta vévodkyně Zaháňské a paní na Náchodě a Ratibořicích, stará dáma v krajkovém čepěčku na šedých, skoro bílých vlasech. Lehký šál splýval jí s rame-nou volně přes prsa. Nohy měla opřeny o nízkou, sametovou podnožku, jež se skoro ztrá-cela ve vysokém koberci stlumených barev.

V suchých, bílých prstech držela nevelkou knihu, Tiedgovy Elegie, a četla:

*Hingestorben ist das Blumenleben,
Hohe, edle Freundin der Natur;
Einsam flattert noch ein Kranz von Reben
Dir entgegen von der öden Flur.*

*Alle Spur des Schönen ist vernichtet;
Doch die Schönheit selbst hat sich hinein
In dein Leben, tief hinein geflüchtet,
Um nicht länger auf der Flucht zu sein.*

Ustala, povzdechla, ruka s knihou sklesla do klínu. Sívá hlava obrátila se k oknu a zadívala se zamyšleně do parku, mezi stromy, jejichž listí se na slunci blýskavě mihota-lo, jako by proud záře lil se korunou.

(s. 259 – 261)

se v tomto městě neděje nic nového, aniž hodného, co bych psal Tobě [...] Ušlechtilé vzdělanosti jest u Čechů převeliký nedostatek [...] Z toho snadno vyrozumíš, že se s nikým nestýkáme, leda sami se se-bou“, tamtéž, s. 13) i zdejších kulturních podmínek (rozhodnutí nad cenzurou knih). V interpretované kapitole *Noviny* pak Jirásek v souladu s funkcí tohoto vyprávění jako kroniky kraje zapojuje odkaz k předchozí Elisabetině návštěvě kraje alespoň v náznaku do jejího rozhovoru s neteří Kitty (Kateřinou) při příchodu Havlovického: „Ten farář, bývalý kaplan v Náchodě, na zámku, ty se na něj nepamatuješ?“ „Nepamatuju, má milá.“ „Obratný, hezký muž a dost prý vzdělaný.““ (JIRÁSEK, Alois: *Novina. U nás 2*. Praha : Jan Otto, 1929 [1899], s. 269; dál uvádíme jen stranu).

Zobrazování melancholie v podobě postavy sedící (staré) ženy s knihou v klíně, která si rukou podpírá hlavu, je ikonograficky pevně zakotveno nejen od Dürerovy slavné rytiny (1514) a Ripovy *Ikonologie* (1593), ale jako gesto odkazuje – podle již klasických interpretací Abyho Warburga a Erwina Panofského – až k antickým formulím patosu. Pro náš kontext je ovšem zajímavé především její přeznačení v klasicismu a 19. století. Spolu s tím, jak se chápání melancholie proměňovalo od duševní choroby k sentimentální náladě či světobolu, posouvalo se i vizuální utváření její personifikace, stará forma byla naplněna novým obsahem, dostala lehce pozměněnou tvář a byla obohacena **novými melancholickými atributy**. Esenciálním vyjádřením této proměny se stal obraz francouzského klasicisty Josepha-Marii Viena *Sladká melancholie* (*La douce Mélancolie*; Cleveland: Museum of Arts), který autor vystavil na pařížském Salonu v roce 1757. Znamenal skutečný zlom v zobrazování melancholie a na jeho estetiku „sladké sentimentality“ pak navázala řada vizuálních realizací v následujícím století. Středověký a renesanční, v mnohém už obtížně srozumitelný ikonografický aparát byl počínaje Vieniem nahrazován novými atributy: kromě knihy nesou výrazný melancholický potenciál také dopis, staré fotografie a další předměty spojené se vzpomínkami (např. i prázdná židle navozující dojem něčí nepřítomnosti), otevřené okno, pohled k horizontu apod.⁵ Jirásek pochopitelně nepopisuje konkrétně Vieniův obraz nebo jeho grafické převedení (byť tehdy nepochybně stále ještě kolovalo v dobových časopisech), ale jistý *typ* vizuálního zobrazení, *piktoriální model*. Panský interiér s měkkým křeslem, a dalšími ušlechtilě řemeslně zpracovanými předměty (opomenuta nezůstane dokonce ani sametová podnožka na barevném koberci), odkazy k umění (u Viena rám obrazu, u Jirásky jsou to mramorové sošky „*hladkého díla, plné změkčilé něhy*“ a ozdobné vazby knižních hřbetů), tvoří rámec pro skutečnou formuli patosu: ruka postavy svěřená do klína a skloněná, či směrem k oknu, do dále obrácená hlava určuje alegorii *Melancholie* či zobrazení melancholické postavy ve výtvarném umění stejně jako v literatuře. Jean Starobinski, shledávající melancholické gesto skloněné hlavy v Baudelairových básních, o něm píše: „Toto gesto dosvědčuje zesílenou přítomnost těla a nepřítomnost ducha. – Ale kde tedy je? V neodvolatelném vyhnanství? Nebo v „pravé vlasti“?“⁶ *Piktoriální model* „sladké melancholie“ odpovídá dobové estetice fikčního světa Jiráskovy kroniky, tedy klasicismu dvacátých let 19. století v Čechách, a zároveň typu, který se v desetiletích následujících do vydání kroniky stal v mnoha portrétech a žánrových malbách velmi módním, až lehce vyčpělým, o to ovšem srozumitelnějším širším vrstvám.

Přelomový Vieniův obraz následoval o několik let později (1763) sochař Étienne Maurice Falconet s vystavením stejně pojmenované mramorové sochy křehké štíhlé mladé ženy, jež se loktem opírá o zlomený sloup a v dlani svírá holubici (dnes St. Peterburg: Ermitáž).⁷ Doboví kritici u obou těchto zobrazení zdůrazňovali, že vyvolává velký klid

⁵ INGERLE, Petr: Obrazy Melancholie – melancholické obrazy. In: CHAMONIKOLA, Kaliopi (ed.): *Melancholie* (kat. výstavy: Moravská galerie, Brno). Brno: Moravská galerie, 2000, s. 111, 145.

⁶ STAROBINSKI, Jean: Skloněné postavy: Labuť. In: STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Praha: Malvern, 2013 [1989], s. 44.

⁷ Podrobněji FAROULT, Guillaume: „Die süße Melancholie“ gemäß Watteau und Diderot Darstellungen der Melancholie in der bildenden Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts. In: CLAIR, Jean (ed.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (kat. výst.: Grand Palais, Paris – Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005–2006). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005, s. 279.

a dotýká se divákova srdce, že podstatná je tu spíše citovost než rozumové chápání.⁸ Pojetí melancholie se z choroby (deprese) mění v subjektivní náladu, rozjímavou introspekci. Zatímco renesanční melancholii zapříčinil pokus o stvoření nového světa, tvrdí Földényi, „novověká melancholie se zakládá na tom, že se člověk uzavírá sám do sebe“,⁹ stává se melancholickým proto, že vnímá jako melancholický okolní svět.

Dobově aktuální typ zobrazení neprodleně reflektoval Diderot v hesle „melancholie“ obsaženém v *Encyklopedii* (1765). Zlom v jejím pojetí přímo ukazuje na popisu nového typu zastoupeného Vienem a Falconetem v kontrastu se „starým“ barokním typem reprezentovaným Domenicem Fettim (silná stará žena s hlavou skloněnou k zemi). Nová melancholie je podle Diderota pocitem pramenícím z naší subjektivní nedokonalosti a slabosti duše,¹⁰ zamyšleností, ve výsledku „sladkým“ citem. Do popředí staví Diderot pojem snění (*rêverie*), jež v sobě vůbec nemusí nést pochmurné nebo dokonce chorobné aspekty, naopak vychází z jakési rozkoše ze smutku.¹¹ A také meditaci v samotě, v níž se člověk neztrácí, ale naopak nachází vztah ke světu i k sobě samému.¹² Právě tyto motivy jsou pak podstatné i pro Rousseaua.

Nový typ zobrazení pochopitelně nevznikl „z ničeho“ – využil dvou typů z Ripovy *Iconologie*: alegorie Zamyšlenosti, sedící figury s podepřenou bradou a knihou na klíně, a Melancholika, stojící mužské postavy s rozevřenou knihou a vrabcem na hlavě (a vrabec byl v tomto novém zobrazení proměněn v holubici).¹³ A stejně tak ani esteticky a filozoficky nevzniká toto přeznačené pojetí náhodně, ale reaguje na dobovou filozofii a estetiku sentimentu zaměřeného na subjektivní emoce a spjatého s meditací člověka v přírodě. S novověkou melancholií spojovaný sentimentalismus vychází z pojmu *sensibilité*, zásadního pro francouzskou kulturu 18. století. V monografii soustředěné k výkladu tohoto pojmu zdůrazňuje Frank Baasner jako nutný předpoklad zkoumání jeho dějinnosti jeho vymanění z perspektivy klasicistní i romantické.¹⁴ Nezakládá jej až Rousseau, jemuž je často připisován – náznaky, stopy a tendence jsou patrné už na konci 17. a začátku 18. století. Rousseauova redakce a literární traktování jsou ale nesmírně podstatné pro následující zevšeobecnění pojmu: **sensibilité – citovost** přestane být v druhé polovině díky němu spojována s elitou a stává se přirozenou vlohou každého člověka.¹⁵ – Ne náhodou tedy Jirásek zasazuje svou melancholickou čtenářku Elisou do tohoto kontextu, v opo-

⁸ Tamtéž, s. 278.

⁹ FÖLDÉNYI, László F.: *Melancholie. Její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha : Malvern, 2013, s. 167.

¹⁰ SCHALK, Fritz: Diderots Artikel „Mélancolie“ in der Enzyklopädie. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, roč. 66, 1956, s. 175. Kromě tohoto typu melancholie vymezuje článek v *Encyklopedii* ještě dvě další koncepce: melancholii chápanou tradičně jako chorobu a melancholii náboženskou; podrobněji HRBATA, Zdeněk: La mélancolie et la révolte romantiques. Contribution à la typologie des héros du premier romantisme français. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica 1, Romanistica Pragensia XVI*, s. 27 – 29.

¹¹ Tamtéž, s. 177.

¹² Tamtéž, s. 178.

¹³ Faroult, c. d., s. 280, 226.

¹⁴ BAASNER, Frank: *Der Begriff „sensibilité“ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1988, s. 25.

¹⁵ Tamtéž, s. 70.

zici ke katolickému mysticismu Chateaubrianda, jehož vzývá její neteř, vévodkyně Zaháňská: Elisa „byla z doby Rousseauovy, nemohla opustit své staré lásky v umění, poněvadž v nich byla její duše, nemohla se nadchnouti pro nový romantism blouznící o mystériích“ (s. 267). Sentimentalita – tak často kritizovaná nejen v době Jiráskově, ale ostatně dodnes – není projev iracionálních lidských vášní, ale rozumem kontrolované hnutí myslí na hranici mezi rozumem (*ratio*) a vášní (*passio*).¹⁶ V Rousseauově pozitivně přijaté *Nové Heloise* (1761), široce čtené jako román sentimentu, se jedinec vyrovnává s nepříznivou realitou. Příznačný je pro něj jistý požitek z utrpení, respektive intenzivní životní pocit zapříčiněný utrpením¹⁷ – *rozkoš z melancholie*. „Rousseau rehabilitoval lidské srdce, jeho právo na cit, učinil z lásky božství“, uzavírá svůj rousseauovský výklad v knize *Melancholikové* Jiráskův zeť Hanuš Jelínek.¹⁸ Právě proto může Jiráskova Elisa zamyšleně utkvívát nad Tiedgovými verši, ne jen z toho důvodu, že je jím opěvává i ona sama, a proto ji také oslovuje pustnoucí park (respektive jeho „nálada“), „jenž nasládlým veršům její knihy dodal barev a je oživil, byl sám básní tichého smutku. A stará dáma ze školy krajinářské lyriky plné sentimentálnosti a měkké snivosti ji rozuměla“ (s. 261). Právě zde, v rozličném chápání citovosti, se projevuje generační střet mezi oběma ženami.

Jirásek neukazuje pouze sentimentální podobu „sladké melancholie“, ale nechává vyznít i její temnější stránku – především ve výpovědi vévodkyně Kateřiny, Kitty: „*U mne bývá v duši prázdno. / (...) / A společnost – / Vévodkyně se trpce usmála. / V té je samota, opuštěnost a prázdno. A po ní melancholie. Už začíná chodit*“ (s. 266). To už není lehký světobol, rozkoš z melancholie, vycházející z meditace a soustředění k vlastní citovosti – ožívá se znovu hrůza či úzkost z melancholie chápané jako deprese.¹⁹ Kitty z ní nachází útěšné východisko v Chateaubriandově pojetí katolictví, jež také posiluje význam citovosti, ovšem *esteticky* odlišným způsobem:²⁰ „*V těch [Chateaubriandových knihách] hledám cestu. Oh, toť je něco jiného nežli váš sladký, plný prázdné sentimentálnosti – Chtěla říci Tiedge, ale včas se zamlčela, aby se nedotkla zastaralého poety a tetina starého přítele a ctitele (...). Ukazuje a přesvědčuje, co je v něm [katolictví] poezie, jaká síla, a jaký vliv na jednotlivce i člověčenstvo, v životě i v umění. Oh, ano; a jak jsou významné jeho obřady, co tajuplného, jaká svatá tajemství*“ (s. 267). V drobných jednotlivostech tak Jirásek zpřítomňuje dvojí pojetí citovosti a s ní melancholie, jež se v pojednávání době střetává. Vzhledem k intertextové povaze celé pasáže je zcela na místě po-

¹⁶ Tamtéž, s. 229.

¹⁷ Tamtéž, s. 295.

¹⁸ JELÍNEK, Hanuš: *Melancholikové. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Jan Otto, 1908, s. 56.

¹⁹ Ostatně právě v citovaných slovech „*samota, opuštěnost*“ je patrný rozdíl mezi pocitem osamění, opuštěnosti od samoty, jež je vlastní volbou a otevírá možnost kontemplace; viz Hrbata, c. d., s. 28.

²⁰ Chateaubriandovo pojetí křesťanství založené na *estetickém působení* je zřejmé nejen u jeho prozaických hrdinů, ale především ve spisu *Duch křesťanství aneb krásy křesťanského náboženství* (1802): „přesvědčivý patos a skoro až k mysticismu jdoucí síla exaltace – to jsou zbraně, jimiž Chateaubriand získal srdce současníků. (...) strhoval imaginaci publika. Nešlo o to dokázat, že křesťanství je jediné spasitelné náboženství, ale o to, že je to náboženství *nejkrásnější a nejpoetičtější*. O krásu se tu jednalo“ (Jelínek, c. d., s. 104 – 105; zvyř. H. J.). U Chateaubrianda je opět podstatný motiv snění, v němž se cítí být součástí přírody a v něm i blízký Bohu, pociťuje „smutek štěstí“ (HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005, s. 90).

známka Jaroslavy Janáčkové, která Jiráskův obraz vévodkyně Zaháňské interpretuje jako polemickou reakci na postavu „paní kněžny“ z *Babičky*, vždy ochotnou naslouchat a pomáhat svým poddaným.²¹ S jejím následným tvrzením, že v Jiráskově podání je to „sečtělá, chladná a marnotratná i marnivá dáma velkého světa, jež se s nechutí odvrací od Havlovického, když s ní místo duchaplné konverzace chtěl vést úvahu o tom, jak odpomáhat místní bídě“, však nelze bez výhrad souhlasit.²² Oproti Němcové, která vytváří idylizující obraz, Jirásek usiluje o zachycení některých aspektů dobové atmosféry života šlechty – nezdá se ovšem, že hlavním předmětem zobrazení a zdrojem neporozumění tu má být sociální odstup. Páter Havlovický totiž nešťastně přichází předestřít svůj lidový-chovný záměr zrovna ve chvíli, kdy obě dámy vedou výše citovanou vzrušenou debatu, v níž Elisa zastává luteránsky uměřený odstup, zatímco Kitty (konvertovavší z luterství ke katolictví) plane pro hluboce věřící srdce a horoucné hájení víry. Neodmítá jej tedy chladná vznešená dáma bez zájmu o lid, ale žena cele zaujatá postavením sebe samé jako individuality ve vysoké společnosti, v níž cítí osamocenosť a prázdnotu, žena ponořená do světobolné melancholie a hledající cestu k jejímu individuálnímu duchovnímu překonání. Nalezení východiska v praktickém jednání pro lid by jistě bylo naplněním maxim „ideálního realismu“, ale Jiráskův kronikový záměr je podle všeho jinde: v postižení myšlenkové atmosféry, která lidi oné doby formovala, ať už je to evropským myšlením ovlivněný svět šlechty a duchovenstva, nebo vyznáním a lokální tradicí určené myšlení venkovského lidu.

Výjev se starou básničkou názorně ukazuje také časově podvojnou povahu melancholie: podstatnou složkou její estetiky byly už zmiňované odkazy k **uplynulému času a pomíjivosti světa**, jež mohly mít povahu nadosobní i intimní. Melancholie se často upínala ke vzdálené („ztracené“) minulosti lidstva, a to v její idealizované podobě „zlatého věku“ spojeného s představou Arkádie, pastýřského ráje²³ a manifestovala v poetizaci stop minulosti (ruiny hradů apod.). Zdrojem však mohla být i osobní historie, vzpomínka zvěčněná či minulost „zakonzervovaná“ například ve starém dopisu či fotografii. Tuto podvojnost melancholie plynoucí z někdejších časů, ztracené minulosti Elisabeth naplňuje steskem po době svého mládí, kdy ji ve svých verších opěval její přítel Christoph August Tiedge: jeho kniha *Elegií* jako někdejší esence melancholických nálad je přímou součástí její osobní historie. Citované verše přitom vstupují do dialogu s aktuálním okolím a vytvářejí významové paralely a kontrasty časové povahy: zatímco verš „*hingestorben ist das Blumenleben*“ je v harmonii s atmosférou odcházejícího léta, verš „*alle Spur des Schönen ist vernichtet*“ kontrastuje se skutečností, že básnička je obklopena ušlechtilými předměty prozrazujícími snahu o uchování krásy – a dotvrzuje tak znovu, že melancholie není smutkem ze ztráty, nýbrž pramení z touhy po nepřítomném. Březový hájek za oknem hraběnce evokuje další vzpomínku a své neteři pak dojatě vypravuje o pastýřské pantomimě v rokokových kulisách, kterou se sourozenci jako děti pod matčiným vedením předvedli otci k narozeninám. V inscenaci rodinné slavnosti s kostýmy malých pastýřků a Amorka můžeme spatřovat odkaz k výjevům zahradních slavností, jaké často na-

²¹ Janáčková, c. d., s. 401.

²² Tamtéž.

²³ Ingerle, c. d., s. 111, 179.

chážíme na obrazech Watteauových, Fragonardových či Lancretových, tedy další aluzi *piktoriálního modelu*. Vedle toho, že vyvolává nostalgické obrazy šlechtického dětství rokokových časů a zastupuje tak opět osobní, malé dějiny, odkazuje tato scéna zároveň v rokokové idealizaci k idylickým časům dávného zlatého věku, k Arkádii.

Tato scéna implicitně zahrnuje ještě jednu intermediálně založenou vrstvu melancholичnosti: celé 19. století totiž chápalo **Watteaua jako malíře melancholie**, a to i přes to, že typickými náměty jeho obrazů jsou výjevy plné koketerie a her či galantní scénky. Taková interpretace se objevila už u jeho prvních biografů v 18. století. Zdůraznili ji pak především bratři Goncourtové, kteří založili Watteauovu slávu esejí o jeho malbách v roce 1853. Jen pár let nato píše o jeho obrazech jako melancholických i Baudelaire ve svých *Květech zla* (1857), posléze například i Paul Verlaine a další.²⁴ Až novodobý uměnovědný výklad Donalda Posnera (1974) odhalil, že zdrojem melancholického pojetí Watteaua nebylo ani tak dílo samo, nýbrž fakt, že 18. století bylo pro autory/umělce století 19. ztělesněním krásy a útočištěm umění, a Watteauovy obrazy pro ně představovaly protipól k „materialistické epoše, ve které sami žili“.²⁵ Ať už je dnešní interpretace historiků umění jakákoli (například přiznává Watteauovi alespoň onen pól „sladké melancholie“), dobová vědecká, literární, kulturní reflexe jistě spoluurčovala i vnímání Watteauova díla u Jirásky.²⁶

K interpretaci scény či drobné epizody Jiráskovy kroniky „jako obrazu“ zbývá jeden, ovšem podstatný motiv: **propojení s přírodou**. Široce založenou deskriptivní pasáž uvozuje pohled na park ratibořického zámku v barvách a náladě začínajícího podzimu, poté je zúžen do jednoho z pokojů a v něm veden až k postavě sedící v křesle. Exteriér a interiéř propojují buď vizuálně, nebo akusticky vnímatelné kvality: motivy mihotavých slunečních odlesků mezi stromy a zároveň v knihovně a také motiv ztišení, které jsou zasazeny vždy na švu líčení obou prostorů („*Venku jasno, zářivo, ticho. A ticho také v zámecké bibliotéce*“; „*V komnatě i kolem po zámku hluboké ticho, a park jako vymřelý*“; s. 260, 261). Především se ale opakovaně zvyrazňuje nálada dominující zároveň parku i místnosti: „*Chladný dech první jeseně, tichý její stesk vše ovanul*“; „*Tichý stesk náhlé vzpomínky, kterou jí srdce zatrnulo*“; „*Ty stromy, ty břízy, Kitty, podívej se, jaká to melancholie*“ (s. 260, 261, 263; zvýr. S. F.). Jak je zřejmé z citace úvodní pasáže celého výjevu, zámecký pokoj je s vnějším prostorem neustále propojován jak v pásnu vypravěče v záběrech pohledů z okna, tak v pásnu postavy („*Stará šlechtice, která, jak se zdálo, více si parku všimla, ohlédla se po faráři*“; „*zadívala se zamyšleně do parku, mezi stromy*“, v řeči ke Kitty: „*a tamhle ty břízy za tím bukem, jak žloutnou*“, s. 271, 261, 263).

Až do 19. století je melancholie ve výtvarném umění (řeč bude pouze o těch zobrazeních melancholie, která ustavovala určitý typus) svým způsobem – tedy s jistou nadsázkou řečeno – „interiérově“ pojatým tématem. Tím nevylučují zapojení exteriérového mo-

²⁴ Srov. Faroult, c. d., s. 274 – 278.

²⁵ Tamtéž, s. 275.

²⁶ Na Jiráskovu obecnější oblibu rokokových stylizací, které aludují piktoriální modely výtvarného rokoka nebo dokonce simulují techniku vlastní tomuto jinému druhu média, jsme již poukázaly v interpretaci novely *Zahoňanský hon* (1882) (srov. FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Narativní scénáře a piktoriální modely. In: *World Literature Studies*, roč. 2 (19), 2010, č. 2, s. 33 – 38).

tivu: je jistě pravda, že scénu na proslulém Dürerově dřevorytu (1514) vlevo vzadu rámuje klidná vodní hladina, hvězda a oblouk duhy, zapojují se však spíš jako výřez světa (a znázornění řádu, který svět přesahuje v nedosažitelné nekonečnosti) do alegorického výjevu nasyceného atributy melancholie. Série *Melancholii* Lucase Cranacha staršího (1532 – 1533)²⁷ obsahuje přímo výhled ven do konkrétní krajiny zarámovaný oknem (v různých obrazech má tento výhled z okna výrazně odlišnou velikost, a tedy poměr ke scéně uvnitř), nicméně tento krajinný motiv nemá ke zobrazení alegorie melancholie významový vztah, jedná se pouze o formální naplnění dobové módy otevřít interiér pohledem z okna do krajiny. Bezlistý strom v alegorii Melancholie v *Ikonologii* Cesara Ripy (1603) – nadlouho jediný, který byl se zobrazením melancholie konkrétně spjat – se uplatňuje především v roli symbolu. A konečně ani barokní spojení tématu melancholie a *vanitas*, ustavené obrazem Domenica Fettiho (1620; Paris: Musée de Louvre), se nezřikají krajinného prvku, např. průhledem na noční oblohu – ta ale zde zastupuje spíše řád univerza, to, co smrtelného člověka přesahuje, než zasazení do konkrétní krajiny. Teprve v 19. století, a především pak v jeho závěru, se objevuje nový typ znázornění: „melancholická postava“ v „melancholické přírodě“.²⁸ Zrození tohoto typu se připravovalo postupně. Od stop a jemných náznaků ocenění přírody ve francouzské literatuře závěru 17. století²⁹ především k Rousseauovi a jeho obratu k vnímání přírody či dokonce estetické rozkoši z tohoto vnímání,³⁰ které se díky němu rozšířilo do širších vrstev a doslova stalo módou. „Jean Jacques dotkl se jakoby čarovnou hůlkou smyslů, stížených hluchotou a slepotou – stromy, keře a lučiny se zazelenaly, kouzelné architektury mraků objevily se na nebi, ptáci zazpívali, potoky zašuměly, květiny zavoněly, příroda ožila a stala se soucitnou a vlídnou důvěrníci lidské bolesti a melancholie. Po něm chápe se už krajina jinak“, shrnuje tento vliv poeticky Hanuš Jelínek (1908, s. 54). Krajina má pro Rousseaua i svůj náboženský rozměr, je místem samoty a mystického spojení s Bohem, ale i hluboké

²⁷ 1528 Edinburg: National Gallery of Scotland; 1532 Colmar: Musée Unterlinden; 1532 Kobenhaven: Statens Museum for Kunst.

²⁸ Viz. Ingerle, c. d., s. 119. Označování Poussinových, Lorrainových nebo dokonce Ruisdaelových krajinomaleb 17. století za „prodchnuté melancholii“, že dokonce zde „melancholie (...) je stavem duše, a protože duše je v těsném sepětí s přírodou, dá se objevit především v přírodě“, jak činí např. Földényi (c. d., s. 139), považují za příkládání mnohem pozdějšího rastru, neadekvátního autorské poetice ani dobovému vnímání. Nanejvýš můžeme označit motiv ruin, tedy *vanitas* (a to jen v některých z těchto maleb), za *blízký* tématu melancholie. Földényi posouvá tuto interpretaci ad absurdum, když upozorňuje, že „Claude Lorrain maluje i popředí svých obrazů, jako by to bylo pozadí; všechno je záhadné, téměř ani lidská tvář mu není dost dobrá na to, aby ji namaloval, natolik jsou rysy ve tváři bezvýrazné“ – a z toho vyvozuje nesmyslný závěr, že za melancholii je tu odpovědný pocit, že Bůh člověka opustil, „neví se, kdo měl s námi tento úmysl, a stejně tak se neví, koho se bojíme (...) pozemská samota zpochybňuje nejen Boha, ale i samotný smysl lidské existence“ (tamtéž, s. 140). Jenže u postav zvláště na Lorrainových obrazech vůbec nejde o jejich individuální existenci, nezastupují postavy konkrétních příběhů (jinak je tomu u Poussina) – jsou *stafáží*, to jest jakýmsi *shrnutím lidské přítomnosti* v krajině. A *vanitas* v jakékoli podobě není v této době výrazem strachu z opuštění Bohem, ale vědomím konečnosti lidské existence, kterou určuje právě tento Bůh.

²⁹ Jelínek, c. d., s. 10, 52.

³⁰ Podrobněji k tomuto tématu tamtéž s. 74 – 86; viz též STIBRAL, Karel: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v raném novověku*. Praha : Dokořán, 2005, s. 80.

introspekce.³¹ Následně Kant obhájil přírodní estetično filozoficky³² – a tím vším byla připravena půda pro romantiky. Právě zde, především samozřejmě v dobře známých obrazech Caspara Davida Friedricha, přestává být člověk v přírodě pouhou *staffáží* a figura zahledená ke vzdálenému horizontu a zároveň melancholicky do vlastního nitra se sama stává jakýmsi *zduchovněním* této krajiny.³³ To zároveň znamená zvýznamnění *přítomnosti subjektu v krajině*, postavy fungují jako „symboly kontemplativní přítomnosti“.³⁴ Koncem 19. století krajinomalba podle Petra Wittliche „razila cestu novému poetismu, snažícím se prostřednictvím vizuální *nálady* spojit výraz subjektivních citů člověka s objektivnějším zrcadlem přírody“.³⁵ Z hlediska uměnovědného je tedy nutno podotknout, že tu přihlížíme k významné proměně: od zobrazení *alegorie* melancholie k *žánrovému obrazu*, který ve své motivice vychází z motivů spjatých s touto původní alegorií (skloněná hlava, kniha apod.), ale zobrazenou figuru už nechápe jako alegorizaci.

Metafora *krajina duše*³⁶ se v kritikách umění konce 19. století objevuje stále častěji a výraz *nálada* se dokonce posunul až na rovinu pojmu. Wittlich v této souvislosti velmi zajímavě upozorňuje na rozbor díla Julia Mařáka (obnovitele krajinářské třídy na pražské Akademii) z pera jeho žáka Františka Kavána (1899), který náladu charakterizuje jako teoretický pojem, jako „silně vytvořený názor světa“.³⁷ V této souvislosti připomíná Wittlich také stať předního rakouského historika umění Aloise Riegla. Nálada jako obsah moderního umění z téhož roku 1899. Riegl v ní využívá právě příkladu krajinomalby a jako *náladu* (*Stimmung*) pojmenovává jakýsi „pocit řádu a zákonitosti nad chaosem“,³⁸ který zažil při pohledu z vrcholu hory. Právě umění, krajinomalba nám tento vjem harmonie přírody může zprostředkovat. Wittlich upozorňuje, že nálada byla „hluboce zažitým konceptem německé duchovní tradice, kotvící v přírodně filozofických koncepcích idealismu počátku 19. století“.³⁹ Na ni se ostatně určitým způsobem napojují i koncepty *nálady* (Gumbrecht) či *atmosféry* (Böhme) v současné německé literární vědě, filozofii a estetice.

Toto chápání nálady jako *pojmu* v diskurzu posledních let 19. století zdůrazňují v souvislosti s krajinou jako předmětem vnímání a zobrazení především proto, že nálada se neobejde bez účasti vnímajícího subjektu. K divákovi se proto v krajinomalbě často neobrací jen krajina sama, ale především její *vnímání*, nebo přesněji *hluboké* (*a to nejen vizuální, ale nezřídka přímo fyzické*) *zakoušení* zobrazenou postavou. Postup deskriptivní reprezentace krajiny (a stejně tak výjevu, jiné postavy apod.) zprostředkovaný skrze pozorování a zakoušení této krajiny postavou Jirásek v „nové kronice“ užívá poměrně čas-

³¹ Stibral, c. d., s. 76.

³² Tamtéž, s. 87 – 95.

³³ Příklady viz Ingerle, c. d., s. 27 – 28, 119 – 131.

³⁴ Hrbata – Procházka, c. d., s. 55.

³⁵ WITTLICH, Petr: *Česká secese*. Praha : Odeon, 1982, s. 140.

³⁶ Tato metafora je ovšem založena už v romantickém pojetí, akcentujícím proměnu vztahu k přírodě, jak ukazují i Hrbata – Procházka, c. d. s. 50 – 53.

³⁷ WITTLICH, Petr: *Nálady a impresie* (1895–1902). In: PRAHL, Roman – RAKUŠANOVÁ, Marie – SRP, Karel – WITTLICH, Petr: *Antonín Slaviček 1870 – 1919* (k výstavě v Městské knihovně v Praze). Praha : Galery, 2004, s. 43.

³⁸ Tamtéž, s. 44.

³⁹ Tamtéž.

to.⁴⁰ Melancholická čtenářka Elisa s melancholickým podzimním hájkem za oknem je z literárněvědného pohledu další realizací tohoto postupu, z pohledu intermedialního a při zasazení do dobového kulturního kontextu citlivě uplatňuje právě schéma zrcadlení (či alespoň rezonance) nálady pozorovatele samého a nálady připisované přírodě.

Co ovšem na přírodním motivu, zámeckém parku za oknem, z hlediska kulturního čtení překvapí, je několikeré opakování **motivu břízy v přímém spojení s melancholickým pocitem**: „*A tamhle ty břízy, za tím bukem, jak žloutnou, tak mně mnoho připomenuly, když jsem přečtla. Ty měla nebožka Dorotea tak ráda*“ (s. 263; zvýr. S. F.). V první rovině tedy březový hájek souvisí s Elisabetinou vzpomínkou na její mladší sestru a matku Kitty, vzhledem k časovému zarámování děje nedávno zesnulou Dorotheu von Kurland (1761 – 1821). Vzpomínka je aktivována jednak čtenářským zážitkem postavy: první citovaná Tiedgova báseň⁴¹ nese titul „*An die Herzogin von Kurland. Im Herbste 1803*“. V ní se ovšem nejedná přímo o břízy, ale obecněji o zmírající přírodu melancholického podzimu. Zároveň je tato intertextuální stopa propojena s upomínkou na konkrétní vzpomínku ze života, v níž je pocit stesku a melancholie v paměti postavy uchován právě spolu s vizuálním vjemem, obrazem březového hájku:

„*Ty stromy, ty břízy, Kitty, podívej se, jaká to melancholie. Pamatuju se, že nebožka tvá matka mně vypravovala, jak cestovali z Lubeku do Hamburku, a tu, jak cestou do – no – ah – ano, do Bü[t]zova, přijeli znenadání do velkého březového lesa, jak se jí pojednou zastesklo po Kuronsku. A mne teď pojal také stesk.*“

„*Po Kuronsku?*“

„*Ne tak, ale že vše, že život zhasíná. Je to smutek po tom, co nás blažilo a co se víc nevrátí.*“ (s. 263; zvýr. S. F.)

A na tento vizuální motiv je přímo navázána další vzpomínka, tentokrát na dětství v „*Arkádii*“, na onu pastýřskou hru ve watteauovském duchu. I ta se totiž odehrávala „*v zahradě. Na nejvyšší terase, blíž březového hájku, když hvězdy počaly svítit*“ (s. 264).

Jiráská zde vedou, domnívám se, dva inspirační zdroje. Na prvním místě je to nepochybně potřeba kronikářského odkazování k aktuálnímu světu a místu, jež je příznačné pro „*novou kroniku*“ jako celek. Kuronsko, rodný kraj obou sester, je historické území v Pobaltí (v dnešním Lotyšsku), zmiňovaná „*Mittava*“ (dnes Jelgava) s watteauovskou scénkou jeho tehdejším hlavním městem se zámek rodu von Medem, z něhož pocházel jejich otec. Tam stejně jako na severu Německa, uváděném ve spojení s břízami v předchozí citaci, je tedy bříza stromem náležejícím k atributům reálného světa, bez ohledu na jakékoli její symbolické a kulturní konotace; v Pobaltí je dokonce stromem národním.⁴²

⁴⁰ Podrobněji FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Konec literárního špenátu aneb Popis v intermedialní perspektivě. In: *Česká literatura*, roč. 59, 2011, č. 1, s. 44 – 51.

⁴¹ Ch. A. Tiedge se osobnosti vévodkyně Kuronské věnoval dokonce v obsáhlém, čtyřsetstránkovém pojednání: *Anna Charlotte Dorothea: letzte Herzogin von Kurland* (Leipzig : Brockhaus, 1823), také její sestře věnoval několik let předtím mnohem stručnější biografickou skicu *Elisa von der Recke, geborne Reichsgräfin von Meden* (Leipzig : Brockhaus, 1818). Báseň viz pod č. 86 v jeho druhém svazku *Elegii* (TIEDGE, Christoph August: *Elegien und vermischte Gedichte*. Tiedge's Werke 1. Grätz : Johann Lorenz Greiner, 1827, s. 85).

⁴² Ostatně několik kapitol před Havlovického návštěvou na zámku si Jirásek už připravuje půdu pro zapojení bříz jako stromu Pobaltí, tedy spojeného s dětstvím dam ze zámku, v rozhovoru Havlovického s dů-

Vzhledem k celkovému ladění této epizody ale musíme připustit rovněž možnost symbolického čtení a především dobový výtvarný či obecněji vizuální kontext. Podstatné přitom je, že na rozdíl od celého širokého spektra dalších stromů, které hrají roli v antic- kých či biblických příbězích a v návaznosti na to ve výkladech středověkých teologů nebo v novověké emblematicce, nemá bříza v symbolické řeči tradičního evropského vý- tvarného umění příliš hluboké konotace. Plinius v *Historia naturalis* (16,30) sice shledá- vá její pravlast v Galii a uvádí, že z jejích větví byly dělány svatební pochodně, a proto symbolizuje jaro a panenství.⁴³ Tím ovšem její kulturněhistorická role na dlouho končí. Bříza je posvátným stromem východní Evropy a střední Asie, figuruje v baltské mytologii a ruské tradici. Odkazuje ovšem v podstatě výlučně k jaru a mladým dívkám na vdávání, ke spojení se zpěvem a tancem – vždy se tedy jedná o jarní a radostné konotace, v žádném případě melancholii podzimu.

Také v poezii 19. století toto spojení dlouho zcela dominuje,⁴⁴ dobře známý příklad najdeme v lyrickém cyklu Vítězslava Háška *V přírodě* (1872): „A břízy, ty jak vy, panenky, / jen do větru a do skoku, / tam kolem lesa plny lesku / a v rej se drží po boku.“⁴⁵ Novoroman- tik Augustin Eugen Mužík v obdobném významu deklamuje: „Stojí bříza jak nevěsta / tam, kde v háj se stáčí cesta. // Tělo jako krasavice, / útlé boky, směvné lice. // Bílý šat a dlouhé vlasy / v proudy volné rozpletla si.“⁴⁶ Nebo konečně u Jaroslava Vrchlického v devadesátých letech v básni Vere novo „mízou zpívá stříbrný kmen břízy“.⁴⁷ Ve výtvarném umění se břízy většinou objevují rovněž právě jako součást jarní přírody – ať už v „čistě“ krajinomalbě (z díla žáků Mařákovy školy, která tento žánr vrátila na výsluní, zmíníme např. obraz Františka Kavána *Na potoce pod Jestřábím pod mlýnem Jestřábkem*, 1895⁴⁸), anebo v krajině se za- pojením lidského prvku, jež začíná být ke konci století zvláště populární. K takovým patří například plátno symbolisty Karla Špilara *Dívky tančící v přírodě* (1901; NG Praha),⁴⁹ v němž se vracíme ke spojení bříz a tance mladých dívek, nastolenému už v Plinia; také Jan Preisler zasazuje scénu svádění hrdiny svého *Cyklu o dobrodružném rytíři* (1898; ZČG Pl- zeň)⁵⁰ s krásnými nahými lesními žínkami do idylly jarně rozkvetlého březového hájku.⁵¹

chodním a jeho ženou: „ (...) jako nebožka – ‘ / ,Stará vévodkyně?’ / ,Ja, ta měla tak ráda břízy.’ / ,Ano, také jsem slyšel,’ přisvědčoval farář, „protože ji břízy připomínaly na její domov, Kurland. ‘ / ,Tam je také mnoho bříz?’ ptala se důchodňová sedajíc na lavičku pod jabloní, kdež se již usadil její muž. Farář stanul proti nim. / ,Ano, jemnostpaní, Kuronsko je prý země březových lesů.“ (s. 209 – 210).

⁴³ CHEVALIER, Jean (ed.): *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, s. 122 – 123.

⁴⁴ Tvrzení o celkové dominanci můžeme s dnešními možnostmi plnotextového vyhledávání opřít o databá- zi Česká elektronická knihovna. Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století, <http://www.ceska-poezie.cz/cek/>.

⁴⁵ Řada 2, č. 32 in: HÁLEK, Vítězslav: *V přírodě*. Praha : Jan Laichter, 1912 [1872], s. 208. Slovo „melan- cholie“ Hálek ve své poezii vůbec nezná, ale jako protipól veselí bříz stojí v této básni „smutek“ ztěles- něný dvěma jinými stromy: „smrk s jedlí, ty se v smutku nosí, / chtí v baladách jen kvílet“ (tamtéž).

⁴⁶ MUŽÍK, Augustin Eugen: *Květy polní*. Praha : František Šimáček, 1887, s. 42.

⁴⁷ VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Nové sonety samotáře*. Praha : Jan Otto, 1891, s. 92.

⁴⁸ ZACHAŘ, Michael: *František Kaván*. Praha : Kodl, 2009, s. 41.

⁴⁹ WITTLICH, Petr: Česká dálka. In: *Důvěrný prostor / nová dálka. Umění pražské secese* (kat. výst.: Obecní dům, Praha). Praha : Obecní dům, 1997, s. 49.

⁵⁰ Srov. Wittlich, c. d. 1, s. 149 – 150, obr. 151.

⁵¹ Ostatně jarní motivika souzní s celkovou oblíbeností jara jako symbolického vyjádření secesní ideje no- vého života. Podle Petra Wittliche převládaly v secesní krajinomalbě dvě nejpůsobivější období, podzim

Na druhé straně spojení břízy s melancholickou náladou zmiňuje už francouzský krajinář a teoretik N. G. H. Lebrun ve své práci *Esej o přírodě aneb O moci míst imaginace* (1822), kde se snaží precizně definovat melancholické formy stromů a nachází pro to i objektivní kategorie. Toto úsilí se zjevně kriticky vztahuje k dobovým interpretacím téměř každé krajiny jako melancholické, jež vychází jak z nově objevené rousseauovské citlivosti pro přírodu a chápání krajiny jako odrazu duše, tak z Kantova nadřazení přírodního krásna a chápání vznešena jako estetické libosti, kterou člověk zakouší při pohledu na některé přírodní výjevy či jevy⁵² – a melancholik ve svém odstupu od světa podle Kanta „má smysl pro vznešené“.⁵³ V Lebrunově kategorizaci je právě bříza přímo určena k tomu, aby doprovázela sladké a roztoužené scény, jak je popisuje například Ossian, to jest je ideálním stromem právě pro onu „sladkou melancholii“; kromě ní pak tuto kvalitu dobře ztělesňují i olivové keře a pastviny.⁵⁴

Nicméně teprve na přelomu století, tedy právě v době vzniku Jiráskovy „nové kroniky“, se spojení motivu bříz s melancholickou náladou začíná realizovat v kultuře. Můžeme jej najít například v díle básníků tří následujících ukázek: v rané dekadentní sbírce Arnošta Ráže *Byly večery* (1903), v Baladě o lásce, jež odešla (1907) Antonína Sovy truchlí lyrický hrdina rovněž pod břízami, nebo konečně v jednom z prvních textů básníka „rozdvojené duše“ Vladimíra Roye, básni v próze Brezy (1910).⁵⁵

*Oh, břízy melancholické,
v nichž stajený vzdech uváz
a které větve sesláblé
skláníte,
co prosnil jsem chvil u vás!*

*(...) A moje srdce zdrásané
se rozsmutnělo s vámi.
Je stejně jak vy citlivé
a choré
a tiše uvadá mi.⁵⁶*

*Ve vodě zrcadlí se
štíhlé a bílé břízy...*

a jaro – a „v průběhu druhého pětiletí devadesátých let, kdy mladé umění vyzrálo, lze v tomto směru pozorovat ve frekvenci krajinářských námětů určitý posun od podzimu k jaru“ (Wittlich, c. d. 1, s. 140).

⁵² Stibral, c. d., s. 87 – 93.

⁵³ Földényi, c. d., s. 173.

⁵⁴ POMARÉDE, Vincent: „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele. In: CLAIR, Jean (ed.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (kat. výst.: Grand Palais, Paris – Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005 – 2006). Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2005, s. 324.

⁵⁵ Za upozornění na tuto báseň vděčím dr. Daně Hučkové, ÚSL SAV.

⁵⁶ RÁŽ, Arnošt Ráž: Skupina bříz mezi černými smrky. In: RÁŽ, Arnošt Ráž: *Byly večery*. Praha : Moderní bibliotéka, 1903, s. 12.

*Vyčkám tu, háj kde tmí se
šerem své zelené řízy...*

*(...) Melancholickým tichem
nahnutý sedím k túni,
otráven vlastním smíchem
a vodních růží vůní.⁵⁷*

*Šiel som osamotenou dolinou a zrak mi utkvel na štíhlych brezách, ktoré sa chveli vo
vetre.*

A v tom chvení halúz bez listia videl som samého seba.

*I ony visia medzi nebom a zemou. Hej, visia, i ja visím. A chvejú sa. I ja sa chvejem
dajakou podivnou duševnou triaškou.*

*(...) Ale neviem, kolíšem sa medzi nebom a zemou bez pomoci, ako holé, ošarpané
haluze štíhlych briez.*

*Ó, chvejúce sa konáre bez listia, vy smutne kníšu sa brezy, prečo som vás len zočil,
keď som šiel osamotenou dolinou?!⁵⁸*

Všechny citované básně nespojuje pouze určení nálady spjaté s břízami jako melancholické, ale rovněž zvýraznění vnímajícího lyrického subjektu a zrcadlení přírodního motivu a jeho duše. Tedy znovu krajině jako stavu duše, jak už o této oblíbené stylizaci byla řeč výše.

Básnické spojení „melancholických bříz“ reaguje, domnívám se, na postupně se prosazující motiv výtvarný. V jednom ze svých vrcholných obrazů, triptychu *Jaro* (1900; ZČG Plzeň),⁵⁹ Jan Preisler zvýrazňuje dominantní břízy ve zlatém řezu středního pole obrazu – stále jsou součástí jarní přírody, hoch o ně opřený je ovšem už přesně tou typickou figurou melancholie konce 19. století, „hledící v toužení po neurčitém do krajiny, k dalekému horizontu (...), ale také do vlastního nitra, což vyjadřuje metafora krajina duše“.⁶⁰ A polozahalená dívka tvořící jeho protíváhu za vertikálou březových kmenů už není roztančenou dychtící naivkou či vílou (jako na výše zmíněné Preislerově starší malbě), ale spíš předmětem hochova stesku, snění. Stejně tak u Antonína Slavička nejsou postavy v krajině na obrazech tohoto období jen stafáže, ale „opravdovými personifikacemi duše krajiny (...), figury čerpající všechnu sílu právě ze svého sepětí s krajinou“.⁶¹

Slaviček, vycházející a na konci století už jasně zřetelná hvězda Mařákovy krajinářské školy, zpracoval v letech 1895 – 1898 téma melancholické nálady podzimního březového hájku v sérii obrazů z parku ve Veltrusích (všechny NG v Praze⁶²). Ve dvou z nich

⁵⁷ SOVA, Antonín: Balada o lásce, jež odešla. In: SOVA, Antonín: *Lyrika lásky a života*. Praha : Jan Otto, 1907, s. 37.

⁵⁸ ROY, Vladimír: Brezy. In: *Průdy*, roč. 1, 1909 – 1910, č. 7 (máj 1910), s. 180.

⁵⁹ Wittlich, c. d. 1, s. 150 – 154, obr. 152.

⁶⁰ Jak shrnuje skupinu obrazů oddílu *Mundus melancholicus* prezentovanou na brněnské výstavě *Melancholie* Petr Ingerle, c. d., s. 119.

⁶¹ Wittlich, c. d. 2, s. 47.

⁶² Viz Wittlich, c. d. 3, s. 37 – 42.

je onou personifikací duše krajiny, tedy ztělesněním určitého výrazu krajiny, kterému v našem vnímání přisuzujeme melancholické naladění, tmavá ženská postava: v *Padání listí* (1895) stará žena v šedivém plášti, jen nhrubo črtaná a bez rysů v obličejí, v obraze *Ve Veltruském parku* (1896) pak žena snad o něco mladší, černě oděná a s černým čepcem na hlavě, hlavu skloněnou k rameni (obr. 2). Nelze samozřejmě tvrdit, že Jiráskova scéna z ratibořického zámku má přímou inspiraci v těchto Slavičkových obrazech podzimního březového háje: obecněji jde o paralelní traktování motivu, který se jako vizuální právě v této době začíná prosazovat. Navíc nepochybuji, že je Jirásek, který se ve starším i soudobém výtvarném umění dobře orientoval, viděl. Jeden z obrazů tohoto volného cyklu, *Na podzim v mlze* (1897), se stal hitem pražské i vídeňské výstavy spolku Mánes roku 1898,⁶³ pozitivně se o nich ve svých referátech vyjadřoval přední výtvarný kritik K. B. Mádl a o dvou obrazech veltruského podzimu pojednal důkladně v článku v *Rozhledech* ze srpna 1897 Slavičkův spolužák a přítel František Kaván. Zdůraznil v něm právě celkový výraz sklíčenosti a „mrazivého účinku jako dotknutí smrti“, dokonalou kombinaci živých barev listí s „mrtvolně šedou barvou tenkých kmenů“ a ženské postavy.⁶⁴ A také již zmiňovaný pojem *nálada*, která pro něj není pouze aktuálním vnímáním subjektu v určitém časovém okamžiku, ale jakýmsi *předpřipraveným schématem*: „V přírodě motiv ovšem nebudil ani stého dojmu Slavičkova obrazu. Působivost nahromaděná byla šťastným uvolněním nastřádaných truchlivých životních představ, které se na motivu vybouřily, a jichž známky přešly do štětce. Umělec (...) nikdy motiv nevybírá pouze pro motiv. V myslí má přichystanou náladu, která se stále soustřeďuje a hledá jen jeviště, kde se projádřit.“⁶⁵ Slavičkovi, u něhož je tato série prvním takto výrazným zaostřením na podzimní krajinu, šlo nepochybně mimo jiné o výraz určený jistou barevnou kombinací, formální problémy typu zobrazení či zobrazeného motivu.⁶⁶ Zároveň ale známe z jeho korespondence pozoruhodnou úvahu, která vychází z vlastního pozorování a ukazuje volbu březového háje pro zobrazení podzimní melancholické nálady ještě v jiném světle. V únoru 1898 píše malíř příteli Františku Markovi:

Často mi připadalo, když chodil jsem v takové březové háje – že ty břízy jsou jako naše ideály – jsou čisté a bílé – zpočátku a později že dostávají kůru tmavší a černají – A přece zase obnovují se – loupe se ta černá okoralá kůra a pod ní opět bílá a krásná – světlá – (...) – to mi připadalo jako život člověka. – – Když jsem chodil v ty háje v deštích podzimních, tak mi první myšlenka připadla – naznačit ty vzpomínky člověka,

⁶³ Tehdy jej dokonce zakoupilo rakouské ministerstvo kultury a na Světové výstavě v Paříži byl dva roky nato oceněn bronzovou medailí (Wittlich, c. d. 3, s. 42).

⁶⁴ KAVÁN, Franta: Antonín Slaviček. In: *Rozhledy*, roč. 6, 1897, č. 21 (1. 8.), s. 962.

⁶⁵ Tamtéž, zvýr. S. F.

⁶⁶ V dopise příteli Ladislavu Janíkovi z roku 1901 tak např. píše o „dráždivosti představy“, jak asi působí světlé kmeny buků v časně jarní, ještě nezelelé krajině, a proto že by rád přijel do Luhačovic malovat již velmi časně: „Neznám buky z jara a dráždí mne představa, jak že asi mohou působit. Nevím, čím to je, ale proč člověk má tak rád bělokoré stromy – Jsou žíhané jako břízy, ale mohutnější a proti těmto jsou jako pardalové – Něco kočkovitého je v těch břízách, – jsou jako anglické nebo škotské dogy – Břízy znám – ale bukového lesa jsem neviděl v jaře, kdy raší“ (SLAVÍČEK, Antonín: *Dopisy*. Praha : SN-KLHU, 1954, s. 19).

– jež ho víří k upomínkám mládí – *lásky a štěstí, – kdy vidí, jak se lesknou ty kůry – jak se leskne to listí – v té beznaději před nesmírným koncem.*⁶⁷

Nejde mu tedy pouze o zajímavou kombinaci barev, ale o prolnutí proměn barevnosti březové kůry a fází lidského života reflektovaných v individuální vzpomínce. V malířově vlastní interpretaci je tak série podzimních obrazů z veltruského parku vyjádřením vzpomínek, reflexe života na jeho sklonku.⁶⁸ Jiráskova melancholická čtenářka je figurou příbuzného výrazu. Opakovaně zvýrazňovaná jako žena na sklonku života („*stará dáma v krajkovém čepečku na šedých, skoro bílých vlasech*“, „*stará básnička*“, „*staříčká básnička*“, „*stařenka*“, „*stará šlechtična*“, „*šedivá hlava u okna*“; s. 260, 261, 262, 263, 265, 272, atd.), zaobírá se četbou elegií svého přítele z mládí, které též neopominou tehdejší krásu její i její sestry, vypráví neteři scénu hry ze šťastného dětství a přitom vzpomene nejen stesk po tomto zašlém domově, ale také po již zemřelé sestře a rodičích. Vzrušené, citově vypjaté líčení detailů – tj. především vizuální podoby – pastýřské hry, jakoby viděné za přivřenýma očima vzpomínky, se v okamžiku lomí do stesku: „*A otec, jako dědeček, jak byl hluboce dojat, a všichni, matka i hosté! Uneseni byli, obdivovali se, nezapomenutelná rozkoš naplnila každého – / Do toho odlesku předešlého věku padl těžký stín skutečnosti. / A všichni jsou ti tam, ‘povzdechla stará šlechtična*“ (s. 265). To vše v hávu odlesků opadávajícího listí, jež „*se na slunci blýskavě mihotalo, jako by proud záře lil se korunou*“ (s. 261).

Jak jsme viděli v předchozí interpretaci, Jirásek využívá v tomto textu *dvou typů intertextuálního odkazování*.⁶⁹ Tiedgeho verše jsou v citaci přímo zapojeny do toku vyprávění a využívá se jich k evokaci estetického výrazu oblíbeného v pojednávané době, ale také k posílení vyznění melancholické nálady. Vedle toho se vrací k textu široce známému u svých současníků, *Babičce* Boženy Němcové – když Havlovický kolem Ratibořic potkává postavy z *Babičky*, nejedná se o přímou citaci či parafrázi, ale cílem pouhé připomínky je posílení autentifikace dějin kraje v mysli čtenáře; zároveň jeho vykreslení kněžny Zaháňské polemizuje s idylizací v díle Němcové.

O krajinných reprezentacích „nové kroniky“ tvrdí Jaroslava Janáčková, že Jirásek při nich čerpal ze dvou zdrojů, vlastního pečlivého pozorování kraje zaznamenaného v stručných zápiscích⁷⁰ a ze soudobé krajinářské tvorby. U některých deskriptivních pasáží – a melancholická čtenářka Elisa von der Recke je toho příkladem – lze bez nadsázky říci, že se živí z širokého výtvarného zázemí a posilují často opakované (ale většinou

⁶⁷ SLAVÍČEK, Antonín: Dopisy Antonína Slavička Františku Markovi, ed. Ladislav Marek. In: *Umění*, roč. 12, 1964, č. 1, s. 48 (zvyř. S. F.).

⁶⁸ Snad bylo v této době, druhé polovině devadesátých let 19. století, téma propojení bříz s melancholickým pocitem skutečně jaksi „ve vzduchu“ i v širším kulturním rámci – zdá se tomu napovídat i poznámka malířky Zdenky Braunerové, která v červenci 1896 (ve svých necelých 40 letech) svému blízkému příteli Juliu Zeyerovi napsala: „kdybych umřela já dřív než Vy, tak prosím Vás, chci mít břízy na hrobě – třeba celý lesíček – a uprostřed nich starý kříž“ (LENDEROVÁ, Milena: *Zdenka Braunerová*. Praha : Mladá fronta, 2000, s. 19).

⁶⁹ Intertextualita „nové kroniky“ *U nás* jako celku je ovšem ještě složitější a zahrnuje též dobové prameny, z nichž Jirásek vycházel, jak na ně poukázala Jaroslava Janáčková.

⁷⁰ Janáčková, c. d., s. 393; zde i srovnání prvotního zápisku a jeho umělecké transformace.

nedokladané) tvrzení o autorově malířském vidění představeného světa. Hlavní funkcí velkoryse pojaté deskriptivní pasáže z úvodu 22. kapitoly *Noviny* je tak evokace výjevu s určitou náladou, která vede čtenáře k vizualizaci scény jak sugestivitou textu samého, tak jeho mediálními přesahy. Přitom Jirásek navazuje nejen na schéma literární, ale především na schéma tradiční ve výtvarném umění. V této napohled drobné epizodce autor kromě intertextuálních odkazů zároveň *zvrstvuje intermediální inspirace* svého psaní a jeho text se nám ukazuje ve dvojí historicitě, totiž v tematizaci určitého historického období i své ukotvenosti v určité umělecké atmosféře: v postavě čtenářky se skloněnou hlavou a knihou v klíně a ve vzpomínkové „inscenaci“ watteauovského pastýřského výjevu se tu promítá vizualizace melancholie vycházející z estetiky sentimentu, jaká odpovídala dobové estetice fikčního světa kroniky, tj. vrcholícímu českému klasicismu dvacátých let 19. století. (Budování *historicity pojednáváného světa* posiluje i zapojení myšlenkových konceptů a dějin idejí, z nichž vyvstává myšlení a jednání obou postav, vévodkyně Zaháňské i její tety.) A do této vizualizace se prolíná nový vizuální melancholický typus z doby vydání kroniky, těsně svázaný s přírodní scenerií a motivem břízy, který se aktuálně konstituuje v dobovém výtvarném umění.

PRAMENY

- HÁLEK, Vítězslav: *V přírodě*. Praha : Jan Laichter, 1912 [1872].
 JIRÁSEK, Alois: *Novina. U nás* 2. Praha : Jan Otto, 1929 [1899].
 MUŽÍK, Augustin Eugen: *Květy polní*. Praha : František Šimáček, 1887.
 RÁŽ, Arnošt: *Byly večery*. Praha : Moderní bibliotéka, 1903.
 ROY, Vladimír: Brezy. In: *Průdy*, roč. 1, 1909 – 1910, č. 7 (máj 1910), s. 180.
 SLAVÍČEK, Antonín: *Dopisy*. Praha : SNKLHU, 1954.
 SLAVÍČEK, Antonín: Dopisy Antonína Slavička Františku Markovi. Ed. Ladislav Marek. In: *Umění*, roč. 12, 1964, č. 1, s. 46 – 62.
 SOVA, Antonín: *Lyrika lásky a života*. Praha : Jan Otto, 1907.
 TIEDGE, Christoph August: *Elegien und vermischte Gedichte*. Tiedge's Werke 1. Grätz : Johann Lorenz Greiner, 1827.
 VRCHLICKÝ, Jaroslav: *Nové sonety samotáře*. Praha : Jan Otto, 1891.

LITERATURA

- BAASNER, Frank: *Der Begriff „sensibilité“ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1988.
 BÖHME, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin : Suhrkamp, 2013.
 FAROULT, Guillaume: „Die süße Melancholie“ gemäß Watteau und Diderot Darstellungen der Melancholie in der bildenden Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts. In: CLAIR, Jean (ed.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (kat. výst.: Grand Palais, Paris – Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005 – 2006). Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2005, s. 274 – 283.
 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Narativní scénáře a piktorální modely. In: *World Literature Studies*, roč. 2 (19), 2010, č. 2, s. 20 – 41.
 FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice: Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě. In: *Česká literatura*, roč. 59, 2011, č. 1, s. 26 – 58.

- FÖLDÉNYI, László F.: *Melancholie. Její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha : Malvern, 2013 [1984, 2004].
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München : Carl Hanser Verlag, 2011.
- CHEVALIER, Jean (ed.): *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont, 1969, s. 122 – 123.
- HRBATA, Zdeněk: La mélancolie et la révolte romantiques. Contribution à la typologie des héros du premier romantisme français. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 1, *Romanistica Pragensia* XVI, s. 27 – 39.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005.
- INGERLE, Petr: Obrazy Melancholie – melancholické obrazy. In: CHAMONIKOLA, Kaliopi (ed.): *Melancholie* (kat. výstavy: Moravská galerie, Brno). Brno : Moravská galerie, 2000, s. 9 – 35.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Alois Jirásek*. Praha : Melantrich, 1987.
- JELÍNEK, Hanuš: *Melancholické. Studie z dějin sensibility v literatuře francouzské*. Praha : Jan Otto, 1908.
- JIRÁSEK, Alois: Paní kněžna. In: JIRÁSEK, Alois: *Rozmanitá prosa. Skizzy a studie* 1. Sebrané spisy 22. Praha : Jan Otto, 1896 [1883, 1889], s. 31 – 48.
- JIRÁSEK, Alois: Dva doplňky. In: ČERNÝ, Václav (ed.): *Božena Němcová. Sborník statí o jejím životě a díle*. Praha : Emil Šolc, 1912, s. 12 – 14.
- KAVÁN, Franta: Antonín Slaviček. In: *Rozhledy*, roč. 6, 1897, č. 21 (1. 8.), s. 961 – 963.
- LENDEROVÁ, Milena: *Zdenka Braunerová*. Praha : Mladá fronta, 2000.
- POMARÈDE, Vincent: „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele. In: CLAIR, Jean (ed.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (kat. výst.: Grand Palais, Paris – Neue Nationalgalerie, Berlin, 2005 – 2006). Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2005, s. 318 – 326.
- SCHALK, Fritz: Diderots Artikel „Mélancolie“ in der Enzyklopädie. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, roč. 66, 1956, s. 175 – 185.
- STAROBINSKI, Jean: Skloněné postavy: Labuť. In: STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*. Praha : Malvern, 2013 [1989], s. 41 – 67.
- STIBRAL, Karel: *Proč je příroda krásná? Estetické vnímání přírody v raném novověku*. Praha : Dokořán, 2005.
- WITTLICH, Petr: *Česká secese*. Praha : Odeon, 1982.
- WITTLICH, Petr: Česká dálka. In: *Důvěrný prostor / nová dálka. Umění pražské secese* (kat. výst.: Obecní dům, Praha, 1997). Praha : Obecní dům, 1997, s. 9 – 125.
- WITTLICH, Petr: Nálady a impresie (1895–1902). In: PRAHL, Roman – RAKUŠANOVÁ, Marie – SRP, Karel – WITTLICH, Petr: *Antonín Slaviček 1870 – 1919* (k výstavě v Městské knihovně v Praze, 2004). Praha : Galery, 2004, s. 35 – 77.
- ZACHAŘ, Michael: *František Kaván*. Praha : Kodl, 2009.

Mgr. et Mgr. Stanislava Fedrová, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu

AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 3/1420

110 00 Praha 1

ČR

e-mail: fedrova@ucl.cas.cz



Antonín Slaviček: *Na podzim v mlze*



LA DOUCE
Ce Tableau est
de Monsieur
Chevalier de l'Ordre Royal
l'Académie des Sciences de Paris

MELANCOLIE
ou Chagrin
De Monsieur
Militaire de S^{te} Louis
par le Peintre Vien

Joseph-Marie Vien: *Sladká melancholie*