



Mario Praz – *Tělo, smrt a ďábel* (Triáda, 2024)

Autorka: Gioconda

Chtělo by se říci, pozdě – ale přece – přichází k českým čtenářům překlad monografie italského kulturního historika a komparatisty Maria Praze ***Tělo, smrt a ďábel v romantické literatuře*** (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*). Kniha vyšla poprvé v roce 1930 v *Società Editrice „La Cultura“* Milano-Roma, a je proto nutno vzít v úvahu jak podmíněnost dobou vydání, tak existenci určitého kulturního zpoždění v českém prostředí. Ani tyto skutečnosti však nesnižují hodnotu Prazových závěrů. Je tomu spíše naopak: jeho koncepce kontextuálního výkladu bezpochyby prokázala svou nadčasovost a **Mario Praz** je dodnes celosvětově uznávaným referenčním autorem. Díky příznivým okolnostem, v nichž bezpochyby sehrály úlohu i autorovy mezinárodními kontakty, které si vytvořil jako erudovaný anglista, byla Prazova monografie již tři roky po prvním italském vydání přeložena do angličtiny pod pozměněným názvem ***The Romantic Agony***.

V metodologické perspektivě Praz příznačně hovoří o efektu *lupy a celku* a o *tekutých pískách teorií*. Jeho způsob čtení komplexněji pojaté formule romantismu, jež v sobě zahrnuje představu tzv. dlouhého 19. století, narušuje požadavek konvenční proporcionality a může tak představovat určitý interpretační problém: Praz nevytváří akademický systém encyklopedických hesel, škol, žánrů, hnutí; jeho pojetí literárních dějin se přetavuje spíše do funkčních řad literárních obrazů někdy ve fascinujících souvislostech, někdy nečekaných kombinacích, jež zdůrazňují zvláštnosti a ryze individuální *idiosynkrasie* jednotlivých autorů. Jádrem Prazova výkladu pak spočívá spíše v důrazu na konkrétní detail, tímto způsobem pak vzniká mnohovrstevnatý celek, který určuje systém proměn fenoménu *dobových senzibilit*, což je proces, v němž se následně skrývá klíč k zákonitostem imaginace romantiků a tyto zákonitosti tkví v principu podvojnosti, kterou tvoří stíny duše a erotická tajemství těla.



„Pokud se však k mýtu a k tomu, kdo jej v sobě nosí a kdo ho proklamuje, vždy připojuje vědomí toho, že je počátkem, novostí, mýtus se tomu, kdo je mimo něj, nutně jeví jako nepřijatelný návrat k primitivnosti a barbarství.“ Po osvícenství tak přišla Noc hrůzy alias Gothic (1986).

Půvaby podivnosti

Zříceniny hradů, ruiny středověkých klášterů, ponuré krajiny v soumraku, místa zapovězení,

černé kápě a bledé dívky se šílenýma očima: to všechno jsou známé katalogy *topoi* a motivických celků, jež jsou zároveň pitoreskní i hrůzné. Vše začíná zhruba v době, když si Horace Walpole sepíše jen tak pro zábavu hrůzostrašný **Otrantský zámek** a když následně Shelley prožije okamžik utkvění ve florentské Uffizi před renesančním obrazem uťaté hlavy Gorgony, který byl původně připisován Leonardovi. Z estetického šoku se zrodí pojem, který Praz označuje jako *medúzovitá krása*. V zásadě se jedná o zvrácení rovnováhy, kdy nastupuje nová vnímavost: fenomén tohoto typu temné fascinace pak ve svých důsledcích nebude představovat nic jiného než radikální proměnu řádu estetických hodnot. Hovoří-li Goethe s Eckermannem o romantismu jako o „nemocném umění“, uvažuje Praz o specifických zobrazovacích vzorcích, které s jistou pravidelností přicházejí takřkajíc *avant la lettre* a které pak mohou představovat svým způsobem nadčasovou kategorii. V zásadě se jedná o Prazův systém tzv. aproximací ve smyslu „metahistorických“ a v závislosti na kontextu opakujících se vzorců, jejichž příkladem je princip manýrismu: jedná se o tzv. **concetto** u Tassa nebo u Marina, ale také v dílech pozdních alžbětinců nebo ve výstřednostech anglického restauračního dramatu s prvky, jejichž součástí jsou motivy incestu, záliba ve fyzické deformaci těla nebo jeho násilného znetvoření, to vše ustavuje komplex, který tak dobře znaly i výrazové mechanismy baroka a katolické protireformace.

Během 19. století dochází ke kulturnímu zlomu. Prožitek hrůzy se interiorizuje. Fasety Baudelairovy niterné existenciální propasti se transformují do všeobecného pocitu melancholie, jejíž projevy začínají být esencí prožitku individuálního bytí. Reflexe neodvratitelného běhu času, vědomí individuální konečnosti a pomíjivosti všech věcí – *vanitas mundi* – pak představuje další zvrat v dobových senzibilitách. Shelleyho a především Baudelairova poetika tak napříště přináší krásu, jež zrozena v temnotách, je zároveň „prostoupena utrpením, rozkladem a smrtí“. A zde se již jedná o faktor, který sehraje ústřední roli v Prazově pojetí romantického umění.



Zatímco Hans-Jürgen Syberberg ve svém filmovém ztvárnění německé Sonderweg sledoval linii Ludwig II., Karl May, Adolf Hitler, režisér Ken Russell ve své *Lisztomanii* vyzdvihuje triumvirát monstra dr. Frankenstein, Richarda Wagnera a Führera. Mohou

být půvaby podivnosti větší?

Polarity

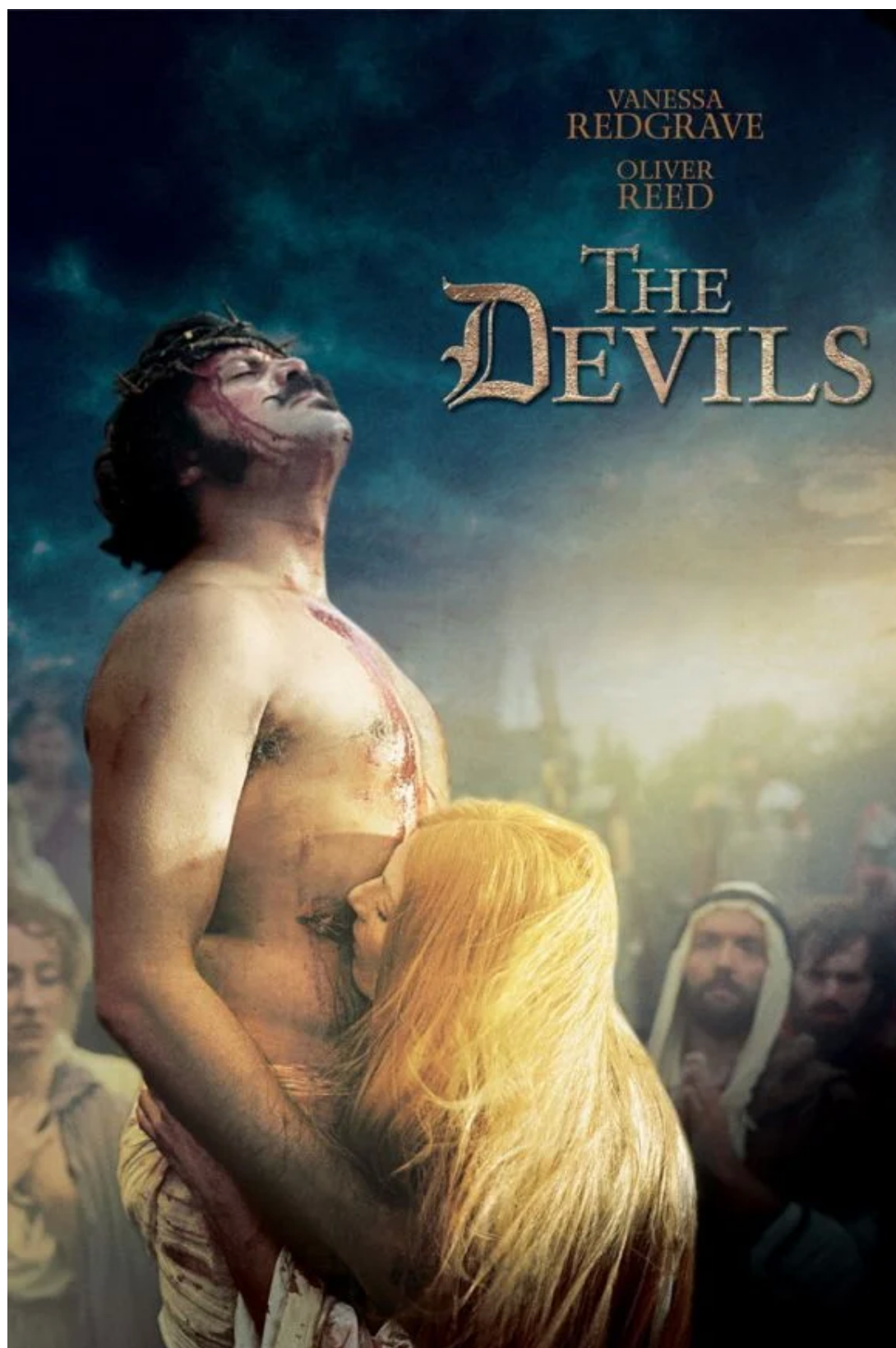
Ve zmíněném vzorci aproximativních analogií je signálem obraz metafyzického žalu Miltonova **Satana**, jenž jako padlý anděl zosobňuje prométheovského ducha revolty a v následném kulturním přenosu zanechává brázdu jak v části osvícenských mentalit, tak později u romantiků. Koneckonců antiklerikální záměr Diderotovy **Jeptišky** je zřejmý na první pohled. Oprávněnost hledání individuálního štěstí odůvodňují kromě Diderota i další osvícenští filosofové, především **La Mettrie** a **Holbach**; neohraničenost přírody, jejíž součástí je člověk, umožňuje využití benefitů svobody. A tedy i pochod „pod praporem božského markýze“ vede na krajní mez, kdy je tělo degradováno na pouhý nástroj slasti a na zdroj smyslového požitku; limity osvícenského pojetí svobodného jednání budou však ve svých důsledcích nejednoznačné: jemnější variantu těchto libertinských koncepcí představují Laclosovy **Nebezpečné známosti**, které lze chápat též jako mistrnou ironickou moralitu: tvář cynické markýzy de Merteuil je nakonec zohyzděna neštovicemi, akt poskvrnění krásy je už nezvratný.



„Ne svých otců, ale svých dětí zemi milovati budete... na svých dětech napravte, že jste dětmi svých otců,“ praví Zarathustra.

Z vývojového hlediska je však vytvořena úrodná půda pro nadcházející vlnu evropského byronismu. Všechny projevy elegantních blasfemií i přes opojení romantiků ve třicátých letech 19. století, kdy je Sade znovu objevován (a obloukem znovu ve vracejících se reinterpretacích 20. století mezi jinými třeba u Klossowského nebo u Georgese Bataille, byť v hodnotovém posunu) se postupně vyčerpávají. A na rubu mince zůstává opět smutek Baudelairův, jeho dílo i život tvoří referenční bod, k němuž se sbíhají téměř všechna imaginační vlákna epochy. Jestliže jsme poukázali na základní ladění melancholie, pak tento pojem přerůstá do obecnější symptomatiky tzv. *kalné krásy*, jež je v podstatě, jak upozorňuje Praz, další variantou tváře medúzy, jejíž pohled se promítá do obecně pociťované dispozice *mal du siècle* jako jedné fáze romantismu.

Postupná eroze byronovského typu umožní příchod nového idolu, jímž je osudová žena (**femme fatale**). Jedná se o nenápadný pohyb, který však v existujících polaritách zakládá nová pravidla hry, která se začínají objevovat ve druhé polovině 19. století a v jednotlivých variantách přetrvávají až do období *fin de siècle*.



Objevování těla a pití krve čili duše, pravá eucharistie...

K syntéze

Prazova teze o neurčitosti hranic mezi slohově odlišnými epochami je zde podstatná (str. 463). Nový idol *femme fatale* ve své podstatě zachycuje spodní proudy potlačovaných energií, které si nalézají svůj specifický umělecký jazyk. Jednotlivé vrstvy postupně uvolňovaných psychických zón, jejichž působení označuje Praz, jak bylo řečeno, jako dílčí manifestace autorských idiosynkrasií, tak dostávají svou konkrétní podobu a následně zakládají širší kulturní komplex. V odborné literatuře nesčíslněkrát komentovaná scéna z páté kapitoly Huysmansova **Naruby**, kdy Des Esseintes pozoruje Moreauovy obrazy *Salomé tančící před Herodem* a *Zjevení* v jistém smyslu dovršuje základní model daného typu zobrazení. Ne nadarmo nazval Praz tuto kapitolu *Byzanc*. Otevírá se tak řetězec variací, jdoucích od Flaubertovy *Salambo* přes vznešenou dikci veršů **Mallarméovy** *Herodias* přes Huysmanse až k *Salomé* Wildeově, uvedeme-li alespoň ty neznámější. Jedná se o obecnější estetický vzorec, v jehož rámci se ustavuje nejednoznačnost ve vnímání krásy, která v sobě vždy nese určitý typ zranění: ať se již jedná o ženský typ u **Barbeyho d'Aurevilly**, u Villierse nebo u **prerafaelitů**, kde smutek a zvláštní situovanost Rossettiho žen má něco z nešťastného osudu krásné Elizabeth Siddallové, jsou to také obrazy skryté neřesti a potlačovaného studu v básních Swinburnových, nebo příběh tragické lásky Giorgia a Ippolity v **d'Annunziově** *Triumfu smrti*, s obdobou těchto erotických vzorců a vnitřní vulnerability se setkáváme u Jeana Lorraina, Rémyho de Gourmont, anebo v tajemném oparu Barrèsovy *Bereničiny zahrady*, kde dochází k obratu v podobě sublimované energie v obrazech těla, kde „krása již trpí v hrozícím stínu smrti“ (str. 432).

Estetické a umělecké mentality radikální moderny konce 19. století se zcela vědomě zříkají středostavovských konvencí. Koneckonců Barrès se tak úplně nemýlil, když v předmluvě k Rachildině románu *Pan Venuše* psal „divadle vzácné zvrácenosti“. Aristokratka Raoule de Vénérande přebírá mužskou roli a ústřední symbol románu, jímž je efébská krása Jacquese Silverta, odkazuje k dalšímu velkému tematickému celku epochy. Ve sledovaném kontextu se jedná o pokus o nalezení cesty k ideálnímu Erótu, jehož reprezentací je androgyn, který má zároveň blízko k hermetické představě hermafrodita ve smyslu „Re-bis“, tzn. dvojí věci jako souběhu protikladných prvků, jenž vychází z principu *coincidentia oppositorum*, jak to označil Carl Gustav Jung. Na tyto souvislosti upozorňuje též Mircea Eliade ve známé studii *Mefisto a androgyn*. Stále se tak vrací sen romantiků o dokonalé bytosti a o dokonalé lásce. Do proudu, který tvoří dominantní linii zmiňovaných imaginativních vzorců, spadají především Péladanovy literární a výtvarné koncepce, jež jsou zároveň součástí zvláštní enklávy tehdejší francouzské esoterické scény, jejíž část se propojila s literárním a uměleckým prostředím. Společnou platformou bylo – alespoň po nějakou dobu – pařížské knihkupectví Edmonda Baillyho, které se stalo místem setkávání, jehož účastníky byli mezi jinými Huysmans, Villiers, **Joséphin Péladan**, Paul Adam, Stanislas de Guaita nebo Papus (Gérard Encausse). Po rozchodu s Guaitou se Péladan na počátku devadesátých let odkloní od újeji vymezeného Papusova okruhu a vytvoří vlastní odnož pod názvem *Katolický řád růže a kříže* (*Ordre de la Rose Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal*). Péladan přijímá iniciační jméno

Sar Mérodac a realizuje svůj projekt metafyziky lásky především v rozsáhlém románovém cyklu *La décadence latine*, a souběžně ve výtvarné oblasti například v eseji *De l'Androgyne* (budeme-li jmenovat alespoň jeden z jeho nejznámějších textů z tohoto okruhu); neopominutelnou součástí Péladanových aktivit bylo také pořádání výstav *Růže a Kříže*, které přinesly skutečné skvosty dobové symbolistní malby.

Je nepochybné, a Mario Praz to přesvědčivě dokládá, že imaginace tvoří esenci, tělo i ducha literárního textu. Je zároveň třeba říci, že Praz je také jedním z průkopníků interdisciplinárního přístupu v rámci srovnávací teorie umění, jedním z mnoha příkladů může být jeho brilantní analýza analogií mezi literárním a výtvarným jazykem Baudelairovým a Delacroixovým.

Erudice překladatelské práce Jiřího Pelána zachovává specifika jazyka originálu i zvláštnosti Prazova autorského stylu. Dalším dokladem pečlivé ediční přípravy textu, který vyšel v nakladatelství *Triáda*, je také podrobný bibliografický soupis dostupných českých překladů textů většiny pojednávaných autorů. Doplnující orientaci v tématu umožňuje čtenáři také rozsáhlý a faktograficky bohatý Pelánův doslov, v němž jeho autor mimo jiné dokládá i skutečnost, že Prazova klasická lekce ze srovnávacích literatur je stále živoucí a inspirující.

Mario Praz: *Tělo smrt a ďábel v romantické literatuře*. Z italštiny přeložil Jiří Pelán, Triáda, Praha 2024 (vyšlo v roce 2025), 656 s.

Psáno pro Délský potápěč