

u Montaigne: je vším, jen ne pedantem; jeho rozum je sebevědomý, ale nikterak ne pyšný, obrátil dokonce svoje ostří proti sobě, je sebekritický a skeptický. Ačkoliv nesmírně zvědavý, především na projevy života a lidskosti, Montaigne ani v nejmenším není sběratelem vědomostí; ba, pokud běží o učenost, jeho *libido sciendi* je rovna nule. Proto sic Montaigne zůstane ještě pořád částí renesance, nevidíme platných důvodů, proč jej zařazovat, jako mu činívá západní věda, do raného baroka. Kdybychom však již mermomocí chtěli pro něj hledat denominaci zvláštní a novou, myslili bychom spíš na nový periodizační pojem, který historie umění razila pro jevy na přechodu z renesance do baroka, a mluvili bychom o „manierismu“. Ale nabízíme raději pojem „*smutku renesance*“: rozumíme jím onen vrcholný a nesmírně zvláštní okamžik, kdy renesance — aniž lituje a váhá — zamyslí se nad sebou samou, přestane hledět před sebe, zahledí se do sebe a z vnitřku ohmatává lidské možnosti a samu formu lidskosti. Je to v procesu zrodu moderního člověka chvíle mezi všemi dojemná, tklivá. Montaigne je hlasem tohoto zamýšlení, a není to ta poslední z jeho hloubek.

Baroko a jeho poezie

Pro toho, kdo na vnitřní klima vrcholící renesance soudí — a má celkem pravdu — podle Rabelaisova smíchu, toho buráčení lidské radosti ze samosprávného pozemského života a důvěry v osvobozený rozum, zůstane navždy obtížné pochopit a uvěřit, že tato renesance měla končit jednou z největších krizí pocitu životní jistoty, jaké lidstvo naší kultury kdy poznalo. Považme nicméně několik jejích aspektů: Zámořské objevy uvedly dokonce v pochybnost dosavadní jistotu o absolutní hodnotě způsobu života, zákonů a institucí, jež byly do té chvíle uznaným pravidlem lidského společenství, neboť evropský člověk poznal národy, které žily jinak, a přece dobře. Pod evropským člověkem zatřásla se i pevná nebo alespoň za pevnou pokládaná půda společenské struktury hospodářské: zrodil se kapitalismus a nový systém finanční, obchod změnil svoje staré cesty a razil si nové, bohatství evropského světadílu nesmírně vzrostlo; a přece byl výsledkem hospodářský krach hlavních států, ožebračení nesčetných lidí a celých sociálních vrstev, nesmírné přesuny ekonomické moci a významnosti mezi třídami; aby v světě zbohatlém bylo náhle nepoměrně více bídy, zdálo se a stalo protimluvem nepochopitelným. Živelné úsilí o obnovu a opravu křesťanského společenství krystalizovalo do několika reformních útvarů, ale kdekoliv se reformace uplatnila, všude rozbila fyzickou i mravní jednotu Kristovy církve, a všechny církevní jednotky a organizace přešly zhurta k mluvě politické, přistoupily k mocenskému měření svých stanovisek, vedouce k hlubokým občanským svárům a strašnému prolévání krve mezi křesťany. Humanismus obnovil znalost starověku, prosadil zásadu kritického zkoumání, vytvořil jeho nové metody, opřel je o nové publikum: ale táž kritika otřásla dosud platným názorem na život i správnost dosavadního dějinného průběhu, a dalekosáhlost revolučních možností, které tajila, vysvitla již v druhém období renesance vznikem zjevu v naší kultuře do té chvíle stěží vídaného, ateismu averroistů a libertinů. Všem těmto převratným procesům

sociálním i duchovním vévodil na absolutních výšinách, z nichž postupně vytlačoval Boha, nový vládce: Rozum; byl projevem samospásné lidské přirozenosti, dobré Přírody. A oba, svrchovaný rozum i dobrá příroda, jejímž byl místodržícím, nutně zaměřovali člověka i směrem nové, nevidané mravnosti, jejíž prosté a jediné pravidlo rušilo rázem všechny dosavadní dekalogy: Svěř se vedení své přirozenosti — *Fays ce que voudras* (Rabelais), dělej, co chceš! Což jest v nejdoslovnějším smyslu životní řehole Machiavelliho Knížete; nikoliv ovšem cesta k mravní jistotě a rovnováze spravedlivých vztahů mezi lidmi.

Staré lidské jistoty odcházely, nových prozatím nebylo. Osvožený rozum, nejceňnější a trvale platný výboj renesance, nepodával žádnou absolutní jistou novou a pravdu h o t o v o u a ú p l n o u h n e d, nýbrž výhradně naději na ně, cestu k nim, metodu k jejich hledání, nazvanou věda. Starý svět, silný svou starou vírou, jen nesnadno vyměňoval svou dosavadní jistotu za pouhou naději. Nebyl ochoten žít bez posledních jistot, z pouhého hledání jistot budoucích. Kdo ostatně ručil za to, že rozumová věda je k nim klíčem pravým, anebo jediným pravým? Rozum se vůči starým pravdám uplatnil a prosadil především svou kritikou: bylo jen přirozené a „rozumné“, že rozumová kritika a skepse se obrátila záhy i k zkoumání rozumu samotného, jeho mezi a nespolehlivé slabosti. Ještě v samých mezích renesance nastává na jejím sklonku chvíle, kdy se jásavý rabelaisovský hrdina zamýšlí, odvrací svůj optimistický rozum od přírody a světa, a z vnějšku jej obrací do nitra, pozoruje a pochybuje. Nelze říci, že by tu renesance propadala *sebeopřetí*; ale jistě je to chvíle *sebezapření*, úzkostného zkoumání lidských mezí, sebekritiky., *Smutek renesance*“, okamžik Montaignův po době rabelaisovské, v umění intermezzo „*manýrismu*“.

Vizme však člověka, jenž zmučen skutečností tohoto obecného a všestranného rozpadu dosavadních jistot, neschopen žít v tomto interregnu pravdy, v režimu mravní a duchovní prozatímnosti, se proti osudu, jejž mu připravila renesance, prostě přímo *vzbouří* a popře její inspiraci! Čím bude tato jeho vzpoura? Úchvatem, vzmachem vůle k absolutní jistotě; totiž k jistotě pravdy úplné, rázem celé a jediné, s níž by se člověk, rovněž celý, to jest zároveň vůlí, citem i rozumem, rázem zasnoubil. Zde mezi člověkem a pravdou zřejmě neběží o poměr architekta k budově, kterou by zvolna a postupně stavěl, jako tomu bylo u renesančních budovatelů pravdy; také ne o cestu počtáře k výsledku, jenž se mu vyjeví na konci počtů a úsudků. Nýbrž o poměr duše se silou jinou, rovněž duchovní, s níž chce splynout, ztotožnit se

s ní jakožto s naprosto platným principem, na jehož povaze je jeho duše sama účastna, neboť z něho vyšla: jejich splynutí je *unii milostnou*, je fúzí dvou lásek, nekonečné a lidské. Avšak chápat pravdu jako lásku, přičítat jí schopnost tvořivou, plodivou a účelovou, znamená chápat ji jako Osobu. Tam, kde „*plenitudo veritatis*“ je totéž co „*plenitudo amoris*“, mluvíce o Pravdě mluvíme o Bohu, a to zcela určitě: o Bohu Izákovu, Jákobovu a Pascalovu.

Nuže, tato vzpoura proti duchu renesance, jak jsme ji právě nastínil, je vlastním rodným gestem baroka. V baroku běží v podstatě o ofenzivní reakci náboženského citu proti všemu, k čemu evropského člověka vedla a nakonec i dovedla renesance. Životní forma a jistota, o něž baroko usiluje, je v poslední instanci povahy náboženské. Jeho inspiraci dlužno spojovat s mohutným dobovým oživením křesťanské aktivity, podněcené v táboře katolickém obrodou ducha mystického a asketického a proselytskou horlivostí protireformace, v táboře protestantském myšlenkou návratu k Písmu a „evangelismem“, a rozdmýchávané v neposlední míře právě přímým zápolením obou táborů, nakonec krvavým a válečným. Nikoliv náhodou splývá datačně počátek baroka v jeho původní vlasti, tj. na evropském Západě, s vypuknutím tzv. „válek náboženských“. V dějinách naší kultury, jež se od renesance laicizuje a zaměřuje výhradně na pozemského člověka, je baroko poslední velikou vývojovou etapou, jejíž kulturní syntéza se inspiruje veskrze universalismem křesťanským a theocentricky.

Období baroka, velmi se různící podle národů, odpovídá všude průběhu desetiletí, po která náboženská vášeň zůstává životní vzpruhou a ústředním zřídlem národní kulturní existence. Nejdříve se setkáváme s projevy barokní duševnosti v Španělsku a v Itálii, kde má založení Jezuitského řádu (1540) a Tridentský koncil (1549—1563) okamžité důsledky; tam lze linku baroka ač nejprve na ojedinělých zjevech, sledovat již od roku 1560. Podobně ve Francii. Celkem lze říci, že se baroko v Evropě šíří od západu k východu, a to ve třech etapách, odpovídajících velkým okruhům západní, střední a východní Evropy, přičemž každý okruh východnější jeví vzhledem k svému západnímu sousedství opoždění asi o jednu generaci. Ve Španělsku i v Itálii jsou barokní epochou povýtce léta 1560—1700, ve Francii-období 1570—1660; v Anglii léta 1600—1660, u severských Němců 1600—1700, u jižních Němců a Čechů 1600—1740; v Rusku, jemuž byly barokní ohlasy sděleny jeho západními sousedy, ačkoliv byly spoluneseny i příznivou a příbuznou místní situací,

72 lze za jeviště barokových kulturních jevů pokládat přibližně období 1615—1700, od časů prvních Romanovců do prvních let vlády Petrovy. Zhruba vzato, bylo v Evropě barokním věkem století sedmnácté, abstrahujeme-li pak z jednotlivých datací desetiletí společná datacím všem, docházíme k létům 1600—1660; to je v Evropě jádro samotné barokní epochy.

V renesanci hledal a konstruoval objektivní pravdu především kritický rozum; v baroku klade se otázka lidského vztahu k živé pravdě ve formě účasti, a účastnit se pravdy, ztotožnit se s ní chce člověk *celý*. A poněvadž celý člověk je vůle + cit + myšlení, je nutné barokního člověka vidět a nazírat jako bytost trojnásobně *zanícenou*. V každé z těchto tří oblastí svého vznětu se baroko vyjádřilo typicky: v oblasti zanícení citu či lásky typem amorosního mystika, v oblasti zanícení vůle či skutku typem mravního hérao, v oblasti zanícení myšlenkového či moudrosti typem pansofika. Barokní poezie zrcadlí i hérao i mystika i pansofika.

Barokní *epika* (a ovšem i drama, případně též román) je nejvlastnější scénou barokního heroismu. Formálně se barokní epos málo liší od staršího, renesančního; mravní inspirace a tendence jsou však zcela nové, a to hned počínajíc tvůrcem barokního eposu, Tasse: vyprávění romaneskního a dobrodružného příběhu přestává být cílem samostatným, volná hra fantazie, zhusta estétsky ironické, ustupuje do pozadí, formujícím principem děje stává se „*virtù eroica*“, mravní energie hrdiny, bojujícího o smysl světa proti záporným silám vnějším nebo vlastní slabosti. Epické drama je dramatem „*d'une volonté engagée*“, vůle angažované, barokní hrdina cítí vždy své „poslání“, jehož význam je vždy nadosobní a vždy, konec konců, duchovní, náboženský. Proto je místo dějové číre romaneskní fikce pravidelně žádán námět historický, skutečný, a dospívá se k požadavku „pravděpodobnosti“. Hrdina se nepřestává ani na okamžik nalézat v situaci konfliktu: mezi láskou a ctí, pokušením a povinnostmi, přirozeností a mravností, anebo prostě dvěma láskami, ba i dvěma povinnostmi, přičemž hrdinskou nutností je dát přednost té z obou, jejíž poslušnost žádá více námahy a sebezpřemáhání. Sebeúcta, důstojnost, osobnost, čest, sláva, jež korunuje úspěch osobní síly, to jsou klíčové pojmy barokního epického (i dramatického) světa a vytvářejí onu „*maniera grande*“ barokního děje a barokního chování. Hyperbola, ohromení, slavnostní triumfálnost, teatrální nadsazení, ba senzačnost, a je-li třeba, i fyzická či naturalistická skandálnost jsou nástroji a průvodci tohoto ohlušivého barokního voluntarismu. V podstatě

73 jsou hnací silou a inspirativním zdrojem barokního epismu exaltovaný pocit personální, trýzeň pýchy a hrdinovy víry v sebe samotného, v svoji moc — „*virtus*“ — a jedním slovem v svoji — svobodu. Barokní epos je rodným bratrem barokního chrámu, jehož obrovité, vlnící se kamenné masy, zdvihané nesmírnou neviditelnou silou, vznášené k nebesům, až do vrchole kopule, otevřené do nekonečného světelného prostoru, zduchovnělé a jakoby zbavené tíže, přestávají ducha srážet k zemi a letí spolu s ním k nebesům.

Barokní *lyrika* je v podstatě v celé své rozloze jevištěm barokních lásek; je jím i tam, kde útočí, posmívá se a satirizuje, neboť barokní posměch je hořkostí iluzí zbavovaného idealisty a barokní satira je účinkem zklamané lásky. Má dva velké komplexy, lyriku lásky duchovní a lyriku lásky světské, z nichž první udává tón a pomyslnou mez druhé, od níž si na obrátku vypůjčuje veškeren objem jejich představ smyslných a rozkošnických. Barokní duchovní lyrika je povýtce výrazem prožitku mystického a u každého jednotlivého básníka by bylo lze ji charakterizovat jako lyrický itinerář jeho osobní a osobité cesty za láskou Boží, která ho má zároveň naprosto zosobnit a zcela od něho samého osvobodit, neboť se v ní rozplyne, jeho samostatnost zanikne milostným spojením. Jakýmsi předstupněm či úvodem této mysticko-milostné lyriky je poezie mravní očisty před duchovními námluvami lidské duše u nebeského Miláčka: báseň moralistická, lyrika asketická, živená rovným podílem z tradic křesťanského mučednického a anachoretického nihilismu a ze starší ještě tradice antického stoicismu. Poezie odříkání, sebe-přemáhání, opovržení tělem i světem, znovu a znovu zbásňované Prach jsi a v prach se obrátíš, marnost nad marnost; v případech úplného básnického úspěchu vítězná píseň křesťanského atleta, který podupav sebe a pokořiv svět dává na bojišti zaznít triumfální polnici. Ale jako vždy i zde v patách Martových a v jeho průvodu přichází Venuše: očištěná duše uzrála pro svoje spojení s milostným Pánem. Konkrétní básnickou podobou „mystické cesty“ duše k Bohu pravidelně bývá alegorická milostná honička dívky (duše) pustinou (životem) za m'lym (Kristem), jenž se ztratil (pozbyla boží milosti) a jež hledá propadajíc panice opuštěnosti (temná „*noc*“ smyslů), až jej podle znamení, která zanechal v přírodě i mezi lidmi (pochopení božského zjevení), najde a milostně se mu oddá (spojení s Bohem): figurou „*viae mysticae*“ je vlastně jemný románek, v němž básničtí barokní virtuozové dosáhli vrcholů citového zanícení a jemnosti i zřívosti v rozboru mystických stavů a provedli paralelismus děje sym-

bolizovaného s dějem symbolickým tak, že se síla konkrétního názoru a smyslového prožitku rovná síle schopnosti spiritualizační. Ale ovšem, že této poezii mystických zasnub Duše s Miláčkem Kristem, která je denním chlebem barokního století, nechybí na smyslovém a smyslném zanícení, jako jím oplýval již pravzor tohoto lyrismu, biblická Píseň písní; ve skutečnosti i toto mystické baroko je slavností těl neméně než slavností duší, a jeho zásnubní sensualismus a milostná opojivost ocitá se každou chvílí, jako každá barokní slavnost, která hudbou zvonů, mrakem kadidla, ohněm světél chce uchvátit duši skrze ohromení smyslů, na samém pokraji omámení rozkoší a krví. Což platí dokonce i o nejkliďnějším výhonku této inspirace, totiž o milostné lyrice ježiškovské. Příležitost vánoční a záliba v poezii pastýřské vedly nutně k této zdobnělině nebeského chotě Ježíše na milostné dětátko Ježíška, a barokní jezule podobá se záhy amórkovi, jenž šumí křídélky v atmosféře přeplněné něžným šustotem lichotek a vzdechy polibků a dává se ochotně ověsit dekorativním šperkovým metafor, hyperbol, upejpvavých kraječek, zářících v oslnivém ohňostroji vtipností a marinistických „concetti“. Co se týče barokní poezie *světské*, není podstatně rozdílná od této „*geistliche Minnepoesie*“ a „*heilige Schafferei*“: v jejím centru stojí ovšem milostná žena, či spíše dáma, aristokratická dvořanka nebo měšťanka, i když někdy podle módy anakreontismu, zděděného z renesance, přestrojená za pastýřku. Příroda, v níž se pohybuje, nese ostatně podobu stylizované posvátnou, je to pozemský ráj Zlatého věku nevinnosti a její obyvatelka je ověšena kultickými přívlastky, známými z křesťanského platonismu: je vtělením božské Ideje, Kráasy a Dokonalosti, je bohorovnou udílečkou Milosti, je paní spásy, a okrajovaný měšťanský „pastýř“ nebo dvorský kavalír, jenž ji obléhá svou nadějí nebo svým zoufalstvím, obléká svou lásku v naprosto obdobnou nakadeřenou nácheru hyperbolických efektů a vláskových důvtipností. Jen ještě krok, a Petrarka i Anakreón se v té lehkomyšlné a dusné lázni hravé smyslnosti přeškolují na lechtivé satyry, vážný Amor opravdového citu se rozplemení na tisíceré amórky, med lásky zesládné na nesnesitelnou míru přeslazenosti a vašeň splihne na frivolní galantní fetišismus, zachycující se na střevíčku, rukavičce, košili nebo pejskovi uctívané dámy. Baroko by ovšem nebylo barokem bez zákona antitezy a opaků zvracejících se v sebe navzájem, a zhusta tedy milostný med zachutná na obrátku pelyňkem sadismu, do nestoudné hry galantních lichotek zaduje vítr typicky barokního pocitu marnosti, láska zazoufá a zpod závoje milostné Chloridy vyhlédnou temné,

74

75 prázdné dülky puchřící smrtky, kterou v sobě ukrývá a zakrývá každá pozemská bohyně. Není v baroku milostné honičky, aby v sobě netajila možnost, ba skutečnost Smrtičího tance, a mýtus dona Juana, láskou a ženou zároveň nedosytitelného, přesyceného a zhnuseného, se mohl zrodit jenom v baroku: hledá lásku věčnou v lásce časné, a věčnost, přesytíc jej časností, zmaří ho na čiru nicotu.

Pravili jsme, že zanícení vůle se v baroku ideálně vyjádřilo skrze „virtu“ heroického nadčlověka, a zanícení citu mystikou absolutní lásky; v oblasti myšlení barokní vznět krystalizoval v ideál moudrosti vševědné či *pansofické*. Jsou to v podstatě jen tři stránky jediné ideální barokní osobnosti, nebylo v baroku pansofika, aby nebyl mystikem a nejevil rysy mravního hérao, atd. Nenáleží do rámce naší rozpravy rozebírat pansofismus, ačkoliv právě my jsme měli v Komenském jeho nejúplnějšího představitele ve vší velkoleposti i vší marnosti typu. Jen tolik povězme, že vycházejíc z teologické zásady *Omnia ab Uno, omnia ad unum*“ (Vše pochází z jednoho Boha, všechno k jednotě v Bohu i směřuje), pansofie je mysticky podloženou snahou uvést veškeré lidské vědění (a tedy i konání) v božsky posvěcený účelný systém či řád, v němž věda o přírodě a člověku je zároveň založena na vědě o Bohu a k jednotě s Bohem míří, věda i biblické zjevení se harmonizují, světlo rozumu i světlo boží milosti se doplňují a znásobují: v nekonečno konkrétních jevů je tak uváděn jediný univerzální „*ordo ordinum*“, řád řádů nadzemského původu, vesmír lze číst jako text psaný rukou boží, jejímž jednotným tvůrčím činem vznikl, a tato četba (tj. poznání) vede nutně k zírání Boha a splývání s ním. Významné pro naše přítomné účely, ba i pro pochopení barokního básnického vidění skutečnosti především, je přímý důsledek pansofického stanoviska: vše a cokoliv je účastno ve všem jiném, vše nižší odkazuje na cosi dalšího a vyššího, jsouc od něho odděleno jen ozřejmeným duchovním významem: ducha lze poznat z hmoty, která není leč výrazem ducha, jenž dosud nevybavil svůj čirý smysl, člověk (mikrokosmus) je obrazem vesmíru (makrokosmu), láska pozemská zrcadlí lásku božskou, starověk je pokladnicí podobenství pro novověkou současnost, Starý zákon je podobenským předobrazem Nového, Boha lze poznat přírodou i v přírodě, neboť do všeho stvořeného vtiskl Bůh-tvůrce svoje znamení, „*signum*“. Luštěme znamení, luštěme znamení! Všechno je znaméním, všechno je rozluštětelným tajemstvím, neboť všechno zároveň tají a prozrazuje svůj vztah k vyššímu, svůj význam duchovní, úmysl božský. Uvádějme tedy v analogie pozemskost a nadzemskost, čtème v člověku

vesmír a naopak, poznávejme spojitosti mikrokosmu s makrokosmem, ptejme se na svůj osud hvězd, obsahují jej celý a mluví o něm: neboť každá věc je znakem jiné, je „*emblémem*“. Je jasné, jak se na půdě tohoto barokního emblemativního či signaturního chápání skutečnosti rodí vedle pansofika i teosof, astrolog, prorok, věštec, hadač, magik, zázračný lékař, alchymista, chiromant, nekromant, hledač kamene filosofů, varič lektvarů lásky, zaříkavač, uhrančivec, čaroděj: ti všichni „čtou znamení“, jsou to „vědomci“. Učený barokní soudce mezi dvojí četbou svazku „*Sacra Emblemata*“ posílá na hranici rychtářovic Stasu, která „hodila milostný osud“ na sousedova synka, a neví, že utracuje svou pansoficko-magickou sestřičku!

Ale ovšem, že má tento vztah k světu i svoje důsledky literárně-stylistické: jsou jimi barokní mluva v obrazech, metaforách, antitezách, analogiích, alegoriích, podobenstvích a paralelách pozemského s nebeským, fyzického s duchovním, smyslného s náboženským, minulého s přítomným a budoucím, milenecké lásky s milostí boží atd. Ale jsou jimi i pověstné barokní výrazové *kultismy*, předkové a prameny všech moderních stylových kryptografií, abstraktivismů atd. Tedy *gongorismum* (či kulteranismus), vynález prvních dvou desetiletí sedmnáctého století ve Španělsku a v nich především Luise de Góngory, jenž první v baroku naprosto důsledně realizuje v rovině básnického vidění a výrazu zásadu, že báseň není ani snímkem skutečnosti ani poučením nebo morální radou, ani projevem snahy působit na společnost, nýbrž právě „básní“, zásadní stylizací či disrealizací skutečnosti, svéprávným výtvořem tvořivého ducha, který z vlastního niterného řádu vytváří rovnoběžně k vnímané skutečnosti nový svět jejích estetických rovnomocnin. Nová výrazová metoda či technika a stylistika tohoto aristokratického hermetismu pro menšinu vyvolených, hodných „eti“ účasti na poezii, záleží především v oslnivé, bujivé metaforice, jejímiž oblíbenými odnoži jsou hyperbola a parafráze, v elipčnosti výrazu, jenž vnechává střední členy představových řad, v nesmírné koncentraci výpovědi, odvážném násilí na mluvnické struktuře jazyka, v slovních novotvarech, v pyšné a subtilní erudičnosti mluvy, předpokládající rozsáhlou humanistickou vzdělanost. Týká-li se gongorismus vidění a zobrazování, *conceptismus*, téměř současný vznikem a proslavený zvláště rovněž španělským příkladem Quevedovým, vztahuje se naopak spíše na oblast myšlenek a je dílem intelektualistů, pojmových analytiků: záleží v rafinovaném a důmyslném rozčleňování myšlenky, v akrobaticky vláskovém a obmyslném jejím odstiňování, v umění nalézat mezi

myšlenkami nevidané, skryté a bleskové vztahy a příbuznosti. A jako disrealizační metafora i „*concetto*“, v náznacích kdysi již u Petrarkey, spojil se kulteranismus i conceptismus na italské půdě znovu v *manirismu* (Italové říkají *secentismus*), jenomže se obojí styl v této nové syntéze podává u neapolského dekorativisty ve velkém a v lehkomylné, naleštěné, hříčkové módní figurě s patrným cílem udivit, překvapit. (Podle Mariniho vůbec cílem básně je „*meraviglia*“, div divoucí, ohromení). Marini roku 1615 přichází na francouzský dvůr a francouzská *preciozita*, jejímž zlatým věkem jsou léta 1620—1650, otevře marinismu dveře dokořán; nicméně je *preciozita* pojmem nesrovnatelně širším než všechny dosud jmenované stylové aristokratické hermetismy, netýká se totiž jen poezie, nýbrž všech stránek kulturně společenského života a v nejširším slova smyslu ji lze charakterizovat jako úsilí o zduchovnění života a lidského styku, řízené ušlechtilou dárou. Je *preciozita* společenských způsobů — superlativní zdvořilost a jemná galantnost; *preciozita* citů — netýkavková cudnost u ženy, adorační platonická pokora u muže; *preciozita* řeči a *preciozita* literatury — snaha vyjádřit všechny tyto kvality, „akademickou krasodušnost, galantnost, ctnost a vědu“, v materiálu jazyka a tvarem uměleckým, povýtce v románu a v drobných lyrických žánrech, sonetu, rondelu, madrigalu, epigramu, které svými rozměry dovolují razit „malé skvosty“. Stranou pevniny, ač nikoliv bez silného vlivu pevninské, katolické, hlavně románské mystiky, vzniká posléze okolo roku 1590 (a trvá téměř tři čtvrtě století) básnický hermetismus anglických „*metaphysicians*“, Donnem počínaje: termín byl poprvé použit Drydenem, zavedl ho Johnson, v opovržlivém smyslu znamená poezii pedantickou, zbytečně temnou, fantastickou a nerealistickou, nepřírozenou, v původním a nehanlivém významu prostě poezii filosofickou. Pro Donna a jeho stoupence je poezie úkonem mystické a duchovní účasti na pravé skutečnosti nad a za realitou smyslovou; nezrcadlí svět, nechce popisovat, poučovat, bavit, ba ani esteticky pohnout, chce se zmocnit nevyjádřitelného a vnuknout je. Vidění a prožívání věcí má zde za cíl dát pocítit skutečnost dalšího světa za věcmi; branou k němu je nejspíše láska, která je v podstatě mysteriem, je povahy sakrální, neodehrává se zde, nýbrž v prostoru věčnosti. Tedy poezie transcendentní účasti. — Nakonec všechny barokní kryptismy v celém rozsahu barokní literatury splynuly a vytvořily povšechný barokní výrazový styl, jakousi preciozní hyperbolicou *Schwulst* hyperbol, metafor, paralel a hříček, jak ji

známe zvlášt z druhé německo-slezské školy. Tato poezie „*Zentnerworte*“ měla trvání jedné generace. 78

Načež centýřova slova napodiv zlehčela, zdekorativněla, div se neroztančila: navenek se málo změnilo, ale z anděla stal se amórek, z pastýřských luhů park, z temné noci smyslů milostné šero galánů, z ducha vtip, z opojeného úsilí účastnit se slavnosti obrození v Bohu opojný taneček na dvorní slavnosti. Zbytky toho, co bývalo barokní formou životní a básnickou, se ochotně propůjčovaly obsahům zcela novým, protibarokním, rozkošnické rozpustilosti lásky zcela pozemské, která nechtěla být již obrazem něčeho vyššího a tajemnějšího, posměvačnosti rozumu. Vlady nad životem a uměním se ujímalo *rokoko*, a rokoko je výstupem z baroka, jako byl manýrismus úvodem k němu.

Marcelina Desbordes-Valmorová

Hle, básnířka, jež věru pochvaly nepotřebuje a obešla by se dobře bez doporučení! Kdo také může a troufá si chtít ještě co přidávat k dobrému jménu, o němž nad každou knihou, jež je nesla, nepřestal pět po dlouhá léta nejzanícenější chválu sám Sainte-Beuve, současník a básnířčin arcipřítel a div ne zeť? Michelet o ní říkal, že její přirozeností je vznešenost a že má, mezi všemi, dar slzí. Lamartine na počátku její básnické dráhy a Théodore de Banville po její smrti, i když tvůrčí její osobnost přesně profilovat nedovedli či nechtěli, alespoň ji, schránu obětí a zklamání, oslavili písněmi jako symbolického genia-trpitele, ztělesnění básnického osudu na zemi. Aby ilustrovala proslulou tu romantickou teorii geniálního *parii*, k tomu věru byla její existence jako stvořena. Vrátil se k té myšlence na svém místě i Baudelaire v článku, jež jí v „Romantickém umění“ věnoval, a Verlaine jí ve svých „Prokletých básních“ vykáže přímo čtvrté z jejich sedmi míst: ba, po Rimbaudovi, který prý ho k Marcelině přivedl a přinutil ho číst ji celou, udílí jí v manifestačním svazěčku pozornost vůbec nejrozměrnější, a jestliže svou obšírnost do jisté míry zdůvodňuje poměrným zapomenutím, v něž básnířka upadla, nic přece - krom obdivu vskutku uneseného a ovšem i ne zrovna jemně odstíněného - jej nemohlo přinutit, aby v závěru prohlásil, že Desbordes-Valmorová je, vedle Sandové, „jediná geniální a talentovaná žena tohoto století, a všech století, spolu se Sapfo snad a svatou Terésou!“ Z veršů Marcelininy svým přátelům čítal Mallarmé, Anatole France prohlašoval Opadaný vínek za jednu z nejkrásnějších básní, jež kdy byly napsány. A Lemaître věnoval Marcelině, jejímu charakteru a jejímu tajemství z jara a v létě 1896 řadu pěti feuilletonů, v nichž „naše měšťanská Sapfo“, tak jí říká, mravně vynesena do poloh čistoty přímo jitřní a básnicky zařazena v linku nejryzejšího francouzského lyrismu od Lamartina k Verlainovi: tato nezvykle ohleduplná a dojatá úcta ironiků — Lemaîtreova, po Sainte-Beuvově a Francoevě — k citové povaze tak vši ironie prázdné a nadšeně do pro-

Václav Černý

**Studie ze starší
světové literatury**

Obálku navrhl

a graficky upravil

Josef Týfa

Vydala Mladá fronta

jako svou 2876. publikaci

Edice Ypsilon, svazek 9

Odpovědný redaktor

Zdeněk Frýbort

Technický redaktor

Břetislav Klíma

Vytiskl Mír,

novinářské závody, n. p.,

závod 5, Praha 2,

Václavská 12

AA 11,76, VA 11,98

Stran 172

Náklad 5000 výtisků

Vydání 1.

403/21/8.6 Praha 1969

23-145-69 12/14

Cena brož. výt. Kčs 18,—