

Rozsáhlejší secesní povídka

Touto heuristikou se dostáváme od drobné povídky české secese k povídce rozsáhlejší; odtud pak budeme pokračovat k románu. Autora, který nám tu poslouží jako vzor, už známe z předchozí studie. Je to Jiří Karásek ze Lvovic a próza, o níž nám tu půjde, má v námi použitém vydání (Praha : Vyšehrad, 1991) šedesát čtyři strany. Její titul je alegorický a svým způsobem zavádějící. GOTICKÁ DUŠE (jak autor svůj „román“ nazval) v žádném případě neznamena glorifikaci zašlých časů; při nezaujatém čtení zjišťujeme, že je tomu spíše naopak. Můžeme souhlasit s Arne Novákem, že tu Karásek zachytil středověkou Prahu. Náš hrdina, jehož jméno neznáme, se toulá nejen po kostelech a klášteřích, ale i po Židovském městě a jinde, a když vyjde na Hradčany, uvědomuje si zašlou slávu českých králů stejně jako věhlas Žižkův, Husův a Chelčického. Jeho úvahy o české minulosti jsou „secesní“ (odštěpeneckou) reakcí na simplifikované podání dějin českými obrozenci: tato minulost je pro něho, jakkoli intenzivně ji prožívá, prostě mrtvá. Zároveň s ní je mrtvá i ta společenská vrstva, kterou on sám reprezentuje, totiž šlechta. V tomto smyslu je Karáskova povídka kritická. A protože to je kritika velmi jemná, sublimovaná a neprvoplánová, směřující proti subjektu, který vypovídá (což je znak modernity), budí při zběžném čtení dojem pouhého ornamentu, jenž ve výsledku glorifikuje podivínský subjekt. Ornamentem z hlediska literárního tato kritika určitě je, to ale neznamena, že jí můžeme upřít licenci společenskou. Je to, řečeno slovníkem literárně-historickým, kritika non-naturalistická. Karásek o svém hrdinovi nepíše nic jiného, než že žije v izolaci a psychickém utrpení, že není schopen navázat žádný kontakt s lidmi a společností, v níž žije. Je to zbytečný člověk, který nepracuje a nikoho nemiluje. Jiří Karásek, zaměstnáním poštovní úředník, odkázal své rozsáhlé umělecké sbírky československému státu; tak by se nezachoval ten, kdo glorifikuje minulost a monarchii či vyznává filosofii nicnedělání. Pokud jde o křesťanské náboženství, v naší povídce katolické, staví je Karásek do velmi nepříznivého světla. V jeho pojetí jde o útvar, který se zcela míjí s mentální úrovní moderní doby, útvar naivní a barvotiskový, archaický. Tragédie našeho hrdiny pak spočívá i v tom, že se od náboženství nedokáže vnitřně odpoutat, neumí vyvodit příslušné konsekvence ze svého jasně uvědomovaného ateismu. To podle nás podtrhává účet, který autor svému hrdinovi vystavil a který bychom mohli pojmenovat „struktura falešného vědomí“. V průběhu naší depistáže budeme mít nejednu příležitost tyto věci připomenout a komentovat, nezapomeňme ale, že naše příklady mají účel literární a jsou pro nás právě ukázkami stylizace, dekorativismu a ornamentalismu, dovozujícími naši představu literární secese. Že k ní patří i společenská funkce (těžiště „t“ v našem modelovém trojúhelníku), je myslím v tuto chvíli jasné. Karáskova próza je tedy dekorativní i kritická a směřuje k překonání hypostazovaného stavu uměleckého i společenského. V našich ukázkách udáváme stránkování podle uvedeného vydání, a to pro orientaci v textu a rámcovou představu o frekvenci slovních popisů, jejichž účelem je vytvořit literární obraz.

Karáskova poetika obrazu

Autor předeslal své povídce předmluvu, která má jedinečnou literárně-historickou hodnotu. Obsahuje totiž autorskou poetiku, explikující a pojmenovávající ty postupy a entity, které jsou implicitně stylové a tvoří tvůrčí metodu (a které by jinak zůstaly skryty v textu). A nejen to. Karáskova poetika přesahuje jeho konkrétní text a pojmenovává dosti zřetelně i to, co je v daném kontextu společné mnoha autorům a co my označujeme jako secesní poetiku. Mohli bychom ji tedy vztáhnout na mnohé texty, jimiž jsme se až dosud zabývali, stejně jako na jiné, kterými jsme se nezabývali nebo jimiž se ještě zabývat budeme; v příští studii nás ostatně čeká obdobný případ. Karáskovu poetiku probereme v několika bodech s příslušným komentářem. Jednotlivé body jsme očíslovali či označili písmeny, aby celá věc byla pokud

možno přehledná, a zároveň jsme zachovali autorské znění, avizované uvozovkami, abychom zachovali autonomii autorova myšlení. Jednotlivé sekvence následují po sobě v pořadí, jaké mají v Karáskově předmluvě. Odstavce označené písmeny (A a B) mají pomocný charakter a netýkají se přímo poetiky.

1. „Není románem v obvyklém slova smyslu *Gotická duše*; je to dojmový, náladový deník vlnivého toku her duševního světa, popis *příběhů duše*, všeho, čím se vzrušuje nitro pod přílivy odstínů, vůní, záchvěvů, jimiž na ně útočí skutečný svět.“ *Autor nastoluje introvertovaný, senzitivní subjekt. To je základní psychologický předpoklad metody, jejímž cílem není epická struktura, nýbrž sensualismus a obraz. K tomu směřují výrazy „dojmový“, „odstíny“, „vůně“ a „skutečný svět“. Nakolik jde o líčení vnitřních stavů subjektu, odkazují k nim výrazy „náladový“, „duševní / duše“, „nitro“ a „záchvěvy“. Vztah mezi oběma úrovněmi líčení chápeme jako superpozici modálních fólií (objektivní a subjektivní, vnější a vnitřní, reálnou a fantazijní). Příklad, kdy se kříží různé smyslové dojmy (zde „odstíny“ a „vůně“), označujeme jako překrývání smyslových fólií. Vnitřní stavy se často definují na objektech, stejně jako se objekty stávají symboly nebo alegoriemi světa vnitřního. Je tedy z našeho pohledu arbitrární, co je předmět a co symbol, jde nám právě o splývání modálních a smyslových fólií v jednotný dekor či ornament.*

2. „Není v něm skoro děje. Hrdina se obmezuje na jediné: že chodí po svém pokoji, neb se prochází ulicemi a přemítá. /.../ Místo děje, kombinací příběhův a epizod se tu nalezne výlučně *malba duše*, ne přerovaná dějovými podrobnostmi, ale stálý plynulý tok, *psychický proud*.“ *Autor deklaruje lyrizovanou prózu, což má stejný smysl jako nastolení introvertovaného a sensitivního subjektu v 1. Zároveň je třeba zdůraznit, že život moderního subjektu už není prvotně určován velkými příběhy historickými, stavovskými či náboženskými; subjekt se lyrizuje úměrně tomu, jak se stává autonomním a svobodným subjektem, vědomým si své historické hodnoty. Všednodennost subjektu je „lyrická“ a v tomto smyslu Karáskův hrdina nevybočuje z normálu. Výraz „malba duše“ směřuje k ohnisku naší argumentace, výraz „psychický proud“ (u Karáskův kurzívou) směřuje k moderní próze post-zolovské fáze.*

A. „Melancholie marného dětství vystřídává melancholii jinošství cítícího, že život nevyplňuje prázdnoty dní. Ale to není všechno: melancholie z nemožnosti najít ohlas, marné hledání přítele, to jest jiná bolest. Nemožnost víry, to jest druhá. Rasová skepse, to jest další.“ *Melancholie dětství, hodnoceného jako „marné“, stejně jako jinošství, hodnoceného jako „prázdné“, odkazuje k deficitu v citovém klimatu rodiny, které je nejspíše i důvodem neschopnosti („nemožnosti“) najít sociální kontakt („ohlas“, „přítele“). Nevíra se rovněž zdá být důsledkem odcizení mezi dítětem a jeho rodiči, podivínskými a samotářskými pobožnístkáři. „Rasová“ je tato všeobecná descendence jen jako metafora „modré krve“, jde totiž o descendenci stavovskou, která však nemusí být nutně descendencí rodinnou, jako v případě našeho hrdiny je; v tom jde o případ jedinečný, sociálně limitovaný jen povšechně a neurčitě. Výraz „melancholie“ znamená sub-psychotické ladění hrdiny, jež se stupňuje v klinický obraz psychózy a úplnou desintegraci subjektu. V tomto smyslu jde o realistické líčení abnormální subjektivity.*

3. „Tato bolest z nemožnosti, by byl ustálen v pevný tvar kolísavý život, – to jest vlastní hrdina mé práce, stíny, jež vyvolávám a jimiž oživuji jeviště. Vystupují z temného pozadí psýchy, setkávají se, splývají, rozcházejí, a jejich fantasmagorie, hra jejich odstínů, tíha jich soumraků – to jsou linie a tvary, z nichž jsem složil *Gotickou duši*.“ *Jde o entitu, kterou označujeme jako poetiku „odbarveného obrazu“. Noc, večer, příšeří, ať už v interiéru či exteriéru, zbavují objekty barev a stávají se zámlkou černo-bílého vidění. Barva se v *Gotické duši* většinou vynořuje z přítmi a šerosvit je zároveň základní metodou ohraničování prostoru. Výrazy „stíny“, „odstíny“, „soumraky“, „temné pozadí“, „linie“ a „tvary“ odkazují k obrazům.*

B. „A jest dokumentem doby, ne chtěným, což je vždy mimo vkus, ale mimovolným, což má časem půvab.“ *V odstavci A jsme řekli, že autor realisticky líčí abnormální subjektivitu. Obdobně můžeme hovořit a sváru ateismu s náboženstvím, které v našem případě vykazuje dost zřetelně svůj kompenzační charakter. Rovněž obraz šlechty („rasy“; „raçy“ v prvních vydáních *Gotické duše*) je realistický, přinejmenším v otázkách jejího významu a společenské hodnoty. Nemělo by nás tedy překvapit, že autor byl republikán. Dokumentem je Karáskův „román“ i v otázce sexuální orientace: nezdá se totiž, že by náš hrdina někdy toužil po děvčatech. *Gotická duše* tedy může být čtena i jako klinický deník muže, který se ocitá se svými nejintimnějšími problémy bez terapeutické pomoci. Jeho „šilenství“ může být vyvoláno i potlačovanou homosexualitou.*

4. a) „Kdy pochopí se u nás, že umění není k tomu, by se zabývalo vulgárním, průměrným, obvyklým, a že může si všimati všeho, jen ne 'počestné střízlivosti', jak říkal trochu jízlivě Goncourt, nudné všednosti, z níž realismus usiloval udělati výhradní pramen inspirace umělecké?“ b) „Ještě bylo štěstím pro realismus, že nelíčil skutečnost 'tak, jak je', že činil všednost všednější a vulgárnost vulgárnější a tím mohl trochu zajímati.“ c) „Říci, že má umění podávati svět tak, jak skutečně je, znamená tvrditi, že úkolem umění je napodobovati věci, jež nás nezajímají ani ve skutečnosti.“ *Autor brojí proti staršímu realismu, stavějícímu na typech a lidovosti. Vymezit, čím je Karáskův román „nerealistický“, je však obtížné, ne-li přímo nemožné. Také jeho hrdina je typ, ovšem ne „lidový“. K jeho základním charakteristikám jsme se vyjadřovali v A a B a jistě by k nim mohly přibýt i další. Zdá se, že autorova rétorika vymezuje základní hranici mezi funkcí obrazů u realistických autorů, například u V. Mrštika, a u autorů post-realistických, k nimž patřil mezi mnohými i on sám. Jinak řečeno, jde o polemiku secesního autora s tradičními, tradičnějšími či tradicionalistickými směry, vyjadřující se defenzivním slovníkem.*

Obrazy v Gotické duši

Obraz má v secesní próze centrální funkci. Není to ilustrace prostředí, kde se odehrává nějaký děj, nýbrž entita vnitřního zaměření a prožitku literárního subjektu, ať už tím míníme subjekt postavy nebo autora. Jinak řečeno, obraz je *estetický operátor*, bez nějž nelze umělecký cíl vůbec realizovat. Secesní literatura se nesblíží s výtvarným uměním náhodně, nýbrž proto, že výtvarnictví ukazuje cestu *uměleckého subjektu*, odpoutavšího se od diktátu tradice. Zjednodušeně řečeno, umění konvertuje od metafyziky k *sensualismu*. To platí i pro symbolismus, který je jednak směrem netradičním, jednak směrem budujícím *estetický účinek* právě na smyslových obrazech, ať už jakkoli významově posunutých. V tom pro nás není spor. Otázka, zda je Karáskův román „realistický“ nebo „symbolistický“ (případně nakolik), není pro nás zcela podružná, nemůžeme se však podobnými problémy zabývat, dokud nebude stanoveno, co je literární realismus, impresionismus a symbolismus (tedy **co je vnější objekt, co imprese objektu a co symbol subjektivního stavu**). V *Gotické duši* vyčleňujeme k metodické úvaze následujících sedmdesát devět obrazů.

1. „Pozoroval vše tak dlouze a upřeně. A přece jeho zraky neviděly věci. Jako by neměly ani kdy postřehnouti obrisy.“ 13. *Základním principem zobrazení je pozorování, ale vnější svět je vlivem zasněnosti subjektu rozostřen do neurčitosti. Sensualismus se tím dostává pod tlak projekcí. Z předmětů se stávají symboly a tím spouštěče psychické inflace.*

2. „A jeho obraznost pracovala. Jsou odlehlé kláštery, starobné kostely. Podivný sloh. Gotika, pozdně předělávaná na vlašskou architekturu. A barokové oltáře, nad nimiž viděti obraz Rubensův nebo Škrétův. A plno ztuchliny. A malby na stropě. Nad oltáři skleněné rakve. V nich mrtvolý balzamované. Plno zlata, jež pozbylo odlesku. Stříbro, jež je nehybně kalné. Hedvábí choulostivé, barvy bělavé do popela nebo zarůžovělého odstínu jako lidská

plet'. A tváře tak přísné a věčně stejné...“ *14. Typizovaný obraz ve vzpomínce. Barvy jsou přizpůsobeny šerosvitu chrámového interiéru (což je hrdinův preferovaný objekt).*

3. „Probíhal kostely, nepokojný až k šílenství. Vrhá se před křesťany. Fantazoval nad náhroby. Vzápověděl sochy mariánské, ověšené šperky. Zvedal zrak ke křesťanům a emporám. Ponižoval je v kámen dlažby. Nořil je v záplavu zlacení a malování. / Plazil se po svatých schodech. Bil se do prsou před monstrancí, hostií. Líbal bronzový kruh, za nějž se zachytil světec před svou vraždou. Celé hodiny strnule hleděl do mramorové desky ve zdi, do malby v úzkém okně, do starého relikviáře.“ *15. Sled obrazů zachycujících náboženského blouznivce v chrámech a u sakrálních objektů. Jde opět o typizovaný obraz ve vzpomínce.*

4. „A pak všichni andělé sejdou z nebe, by ho chránili a bděli nad ním, když spí. A v tolikeré lásce bytostí tajemných může odpočinouti od uštvané duše. Bude cítiti jejich žehnající ruce a vdechovati vůni vlekoucích se rouch, růžových rtův a rozpuštěných vlasů.“ *16. Fantazijní obraz, smyslově akcentovaný.*

5. „Viděl, že se snaží žít životem, jemuž chybí vši přirozenosti. Vyměřil si život. Uchystal si určité dojmy, barvy, kadidlo, šero, extázi.“ *16. Program mladíka s gotickou duší je v základě dojmový, jak avizuje autorova předmluva.*

6. „A nahoře, vysoko na křesťaně, zpíval nějaký hlas starou píseň. O čem zpíval osamělý zpěvák, o jakých nadějích? / Bylo temno v chrámě. I svíce jako by pohasínaly na oltáři. / A hlas umdlával a zněl jako jemný nářek beznadějnosti.“ *16. Audiálně-vizuální odbarvený obraz centrováný k vnímajícímu subjektu.*

7. „Jeho výchova, svěřená péči starých tet, dala se v pradávném rodinném domě, plném těžkého, tmavého nábytku, s ovzduším tradic a legend pokolení, jež v něm obývalo po celá staletí. / V jeho chodbách viděl někdy oživnouti stín otcův. / Hubený, vytáhlý, žlutý ve tvářích, chodil kroky poněkud vleklými a v oblecích věčně černých. Choval se nedůvěřivě a chladně ke každému, s nímž mluvil. Žil samotářsky. Trpěl pronásledovací mánií. Otupoval smysly morfiem. Ke konci života nevycházel vůbec z pokoje. Tam musila být zastřena všechna okna. Nesnesl denního světla bez nervových záchvatů.“ *17. Interiérový obraz rodinného sídla ve vzpomínce přechází v portrét zemřelého otce ve smyslu klinické anamnézy.*

8. „Matku si představoval nejraději plnou bílé, křehké krásy jako světici, nad jejímiž vlasy dohasla právě zlatá mystická záře, jako ženu něžnou, vizionářskou, jejíž kadeře, tvář, ruce, ňadra, vše dýchající zchoulostivělou vůní, je kresleno v nějakých liniích až neskutečné měkkosti, v nadzemském kouzlu, syceném utrpením.“ *17. Vzpomínkový portrét matky doplňuje rodinnou anamnézu, která se ukazuje jako deprivace nehledě k možné organické zátěži rodičů.*

9. „Byla to bolestně vadnoucí atmosféra, v níž vyrůstal. Atmosféra lhostejných šedí a zasmušilých hnědí.“ *17. Doplnění první části 7 s psychologickými charakteristikami laděnými barevně, zřejmě ve smyslu převládajících barev prostředí, korespondujících s „odbarvenými obrazy“.*

10. „Celé dny prochodil z komnaty do komnaty. Díval se strnule ven, kde po rozmoklých chodbách za neustálého drobného, sychravého deště zvolna tekla proud toho, čemu se říká život.“ *17. Obrazy: mladík procházející se po pokojích (šerosvit) a vyhlížející oknem do deště.*

11. „Vyrůstal anemicky bílý, vychrtlý spíše než štíhlý a jako bez života. Jen oči jeho, ledově studené a jako ze skla, jak byly bezbarvé, pohnuly se chvílemi z netečnosti. Ale to byl pak pohled dlouhý a svěhlavě vnikající. Uváděl v rozpaky toho, jemuž byl věnován, jako by chtěl projít vším tajemstvím jeho bytosti...“ *18. Portrét hrdiny: mladík se strnulým pohledem. Obraz odpovídá vyladění subjektu v 1.*

12. „A tato mystická schopnost duše mu měnila nejpustší jizbu, plnou strnulého mrtva, v komnatu plnou krásy a lesku. Všechno v ní pojednou se rozhořelo a roztřpytilo. Zřel fantomy krásných lidí, jimž dával zlaté a hedvábné šaty princův a princezen dětských

pohádek, kteří mu kynuli a usmívali se na něj.“ 18. *Splývání modálních fólií: objektivní interiér a subjektivní fantazie do něj projekovaná. Obsah denní fantazie ukazuje ke kompenzaci chybějících reálných mezilidských kontaktů a je možné ho vysvětlit jako glorifikaci raného dětství, resp. prvních vzpomínek hrdiny.*

13. „A nejvíce na jeho fantazii působila starodávná záclona, visící před vchodem do ložnice. Byla protkávána a poseta na půdě mdle modré vyšitými zlatými ptáky s křídly široce rozpjatými. Letěli šikmo a jejich let, zdola se počínající, jako by se prodlužoval v nekonečno. Pohnulo-li se záclonou, tu v rychlém, třesavém odlesku zlatého vyšívání se zdálo, jako by oživil nenadále ptáci a rozhupovali se k prudkému povzletu.“ 19. *Rozvinutí principu obsaženého ve 12; fiktivní animování mrtvého interiéru. Základem je popis objektu, otázky budí „vchod do ložnice“. Pokud by šlo o ložnici rodičů, dostával by objekt záclona zajímavou souvislost.*

14. „A jindy zase snil: je v zahradě, kde je plno tajemných květin. Kolik barev a jaké vůně! Podivné růže, tulipány, granátové květy a irisy, vonící myrhou. A máky krvavé jako rudé rty a tak měkké a jemné! Nikdy dosud neviděl takové nádhery. Jaké bohaté trsy horkých kalichů červených jako prozáření rubíny! A jaká zeleň trávy svítivější nad smaragd.“ 19. *Fantazijní obraz zahrady, vysoce stylizovaný, prozrazuje hrdinovu touhu po smyslových podnětech, ukazující na erotické východisko. Jde o jeden z mála barevných obrazů, legitimujících naši koncepci „odbarvených obrazů“ principem potlačení barevnosti; šerosvit a černo-bílé vidění koreluje s hodnotovými a hodnotícími hledisky hrdiny.*

15. „Jeho duše bloudila sady a trhala lačně do těžkých kytic planoucí nádhery květin. Koupala ruce v jich smyslném aromatizujícím dechu. Snění jeho se rozlévalo znenáhla vždy v neurčitější plochy. / A pak už to nebyla určitá zahrada, určitá vůně, určité odstíny barev. Byl to jen šum toho všeho, barvy, tóny, vůně, lesk, vše dohromady.“ 19. *Rozvinutí principu obsaženého v 14, valorizující prahnutí po smyslových, suspektně erotických podnětech. Odbarvený obraz vzniká buď zvenku, šerosvitem, nebo zevnitř, zasněním, jak avizuje 1.*

16. „Nedovedl se modlit v chrámě, kde bylo plno lidí. Jediná myšlenka zbožnější neprochvěla jeho duší. Těkal zrakem po oltářích, po svitu svíc, po barevných plátcích květin, po krajkách oltářní pokrývky, po lesku monstrance. To byly mrtvé věci, na něž se dívaly zraky všech ostatních lidí zcela střízlivě. Díval se s nimi.“ 20-21. *Interiér chrámu ve svých vizuálních dominantách. Hrdina je odcizený církevnímu společenství, ostatní účastníci obřadu ho ruší. Úryvek nasvědčuje, že podstatnou složkou jeho náboženského postoje je estetismus.*

17. „Studoval staré církevní Otce. Celé dni se obíral středověkou teologií. Ale jak vyprahlá byla poušť teologické vědy, její teovitost, všechen formalismus! Páchlo vše ne ovzduším chrámu, ale duševních kasáren. Nechtěl již býti mnichem, knězem.“ 22. *Obraz: samotář nad spisy církevních Otců. Hrdina je odcizený katolické nauce.*

18. „Zařídil si k pobytu rodinný dům a postaral se, by nebyla rušena jeho samota. Uprostřed starých stěn, pokrytých látkami a tapetami z módy vyšlými, z nichž shlížely zachmuřené portréty, uprostřed nábytku tisknoucího se jakoby v bázni ke stěnám, počal znova sníti o životě, jehož nedovedl žít, o jeho lákavém tajemství.“ 23. *Obraz bytového interiéru s jeho motivační intencí.*

19. „Žítí... znělo v jeho nitru. Žítí sám pro sebe... Ztajen využití všeho, co život podává. Žítí v ohromném mlčení všeho jako v chrámě vlastní duše...“ 23. *Principem vizuálního uzavírání prostoru je solipsismus, který se zdá být i principem náboženským.*

20. „Snil v komnatě usnulé v pološeru spuštěných záclon z modrého hedvábí na obou oknech. Únava jej tísnila. / Všechno se zdálo jako zatíženo. Nemyslí. Necítí. Jen kolébavý, uspávající zvuk hodin si uvědomil. Celou komnatou jako by se jím rozlévalo mráкотné, dřímavé snění. Všechno v něm usínalo. Barvy se mírnily. Linie se rozplývaly. Váhavá mdloba umrtvovala mu nervy. / Ticho stoupalo ze zadumané komnaty. / Venku se třásl vzduch plamenem. Slabý vítr, vnikající až sem, hýbal s tlaskajícím šelestem, jako plátnem lodní

plachty, polospuštěnou záclonou. (Měl dojem lodi usnulé na vodách v poledním žaru, kolébané monotonií vln.) / I slabý zápach dřeva, horkem rozežhátého, tu byl.“ 24. *Obraz: mladík snící v pološeru letní jizby. Překrývání modálních fólií (obsah závorky) a přidružené smyslové kvality vytvářejí „rozostřený obraz“ ve smyslu 1.*

21. „Zapomenuté vůně oživovaly, rozplývaly se jako vzpomínky, přšely z váz, kde květiny usýchaly, vály z rozevřené skříně, dýchaly z vytažené zásuvky, vlekly se po plochách nábytku, prchaly z řas záclon, ze starých tapet, věsily se na zčernalé portréty, houstly u zlaceného lustru s nedopálenými voskovicemi. / A v rohu, kde byl malý domácí oltář s relikviáři, dýchalo kadidlo z přehozeného rudého zvetšelého ornátu, a plíseň páchla zase ze skupiny zbraní mezi portréty předků v krojích z Revoluce. Vyvětralé pižmo se hromadilo nad sbírkou broušených flakónův, i míšeňský porculán s květy drobných růží měl vůni od dětství mu utkvělou. / A vůně byla v kobercích a přehozech pohovek, v pohozených polštářích, všude, vůně ne přítomnosti, ale minula. A do ní kanulo modravé šero, sycené jakoby tancem zvířeného prachu u okna, nad výřezem zářivého kovu, rozlitého tam, pokud jej záclona pouštěla, a dále hrajícího jen už odrazy. A nejzáje v komnatě, tam byly jen usnulé, splynulé barvy, nejasná odbarvenost všeho v jediný odstín.“ 24. *Převážně čichový obraz, sugerující zatuchlinu (plíseň, prach, minulost) přechází v šerosvit a odbarvený obraz („odbarvenost všeho“). Za pozornost stojí „předkové v krojích revoluce“, avizující odlišnou mentalitu a vitalitu hrdinových pra-a-pra-rodíčů.*

22. „Miloval vůně těkající po rodinných komnatách. A zmnožoval je, plně vázy květinami a ponecháváje jich tam, až zvadly. / Dovedl celé hodiny sníti nad růžemi a zpíjeti se barevnými odstíny lístkův obtěžkaných blýskavou rosou a lístků jemných, lehkých, jakoby zhotovených z vybledle růžového nebo žlutého hedvábí, lístků ve stínu ponurých a na světle plných tajemného třpytu, květův otevřených, rozhalených a zase cudných, zavírajících v kalich tajemství svých vůní. / Omamoval smysly jich opojnou ambrou, vydechovanou z každého lístku, z každého kalichu. / Nejvíce však miloval tuberózy. Někdy je snesl do všech koutů pokoje a pak snil, zatímco tuberózy dýchaly těžkou vůní. Smutné a nemocné tuberózy, bílé a sněhové plátky, jež jako by žily jen proto, by umrtvovaly. Bledy jako čela umírajících, umdlávaly v měkkosti, přemoženy vlastním dechem, smutny, smrti posvěceny, bez úsměvu, i ty, jež se dívaly zpola ještě v počínající kráse své bělosti.“ 25. *Obraz: mladík v interiéru zdobeném květinami. Dominující barvy: červená a bílá. V závěru překrývání modálních fólií dané asociací. Erotickou licenci vykazují květy „rozhalené a zase cudné“.*

23. „A byly to posléze celé barevné plochy, tíživé a omamné, jež utkvávaly v jeho mysli, růžové z růží, slabě fialové z hyacintův a bělostné z tuberóz a jasmínu – a pak všechny dohromady, v jedné závratí, v níž se ztrácelo vše, a kde nezbývalo než přání všeho zapomenouti...“ 25. *Rozostřený obraz s barevnými plochami, jež splývají a stávají se objektem kontempace.*

24. „Byla noc. Stál na Hradčanech před klášterem barnabitek. V aleji, jež byla prochazištěm sesazených králů, temně šumělo. V oknech kláštera byla mrtvá nehybnost. Dům mrtvých čněl jako ponurá tvrz.“ 25. *Obraz architektonického exteriéru.*

25. „Kostel jest vyzdoben k církevním slavnostem. Vše jest uchystáno k obřadům. Přicházejí kněží a věřící. Ale nikdo nepozoruje ani stínu tajemných obyvatelk klášterních. Neprůhledné mříže jsou spuštěny před klauzurou. Záclony zastírají obě kručty. Všechno jest jako vymřelé...“ 27. *Chrámový interiér před bohoslužbou s temným prostorem za mříží a se zastřenými kruchtami.*

26. „Nahoře v nízkých oknech se počínal soumrak. Dole v chrámě byla tma. Jen hlavní oltář, pokrytý zapálenými voskovicemi pod obrazem sv. Terezie, zhroucené u vroucí oddanosti před Kristem, skvěl se jako veliká pyramida světél, roztěkaných v zlaté rtuti. Zářil jako obrovské castrum doloris...“ 27. *Interiér chrámu v počínajícím soumraku s dominantou osvíceného oltáře a svatým obrazem. Za pozornost stojí barevné provedení.*

27. „Veliký nahý Kristus se bělal z kříže do temnot kostela, jako by dával důvěrný pokyn těm, jež se zřekly pro něj všeho, by mlčely... A jeho krvácející rány zářily tmou jako rozežhavená mystická znamení, jež oslepují zraky nechtějící již ničím poskvřňovati čistoty od doby, kdy přijaly jich posvátný, tajemný odlesk.“ 28. *Interiér chrámu s dominantou bílého Kristova těla s krvácejícími ranami. Za pozornost stojí výrazy „ nahý Kristus “ a „poskvřňovati“ odkazující k tělesnu ve smyslu erotické mystiky.*

28. „Ňadra se vzdouvají dávno vytouženým blahem. Oči se vzněcují k požárům šílené rozkoše. Po kolenou se plazí kajícnice k velikému Kříži. Její ruce se tisknou k jeho svatě nahotě. V svatě křeči se vrhá na Ňadra Umučeného.“ 28. *Kristovský mysticko-erotický obraz s podobnými licencemi jako 27. Je však třeba podotknout, že tyto obsahy projikuje do ženských subjektů muž.*

29. „Tak se modlil před oltářem odumřelého zlata a výdechu chorobných květinových plátkův, aromatizujících vzduch jakoby něčím morovým a hospitálním. / Měl teď duši jedné z těch hysterických žen skrčených za mříží. V tomto okamžiku neuměl jinak se modlit.“ 29. *Obraz mladíka modlícího se před sochou Krista. Nakolik se hrdina identifikuje s hysterickou kajícnicí či s barnabítkou (a jsou v platnosti tělesné charakteristiky 27 a 28), jde o možnou šifru jeho sexuální orientace.*

30. „Svíce na oltáři zemdleny pohasínaly. / Posléze hořelo jen několik světel v malém ubohém lustru, několik světel, jichž bledost se trásla na kalném podkladu napodobeného kříšťálu a stříbra. Kostel se vracel zase do vzezření ponuré hrobky, do mrazné noci plachých stínů. / Staré obrazy nad oltáři pochable se zatměly. Jich barvy zhasly. Oživení jich tváří a póz prchlo. / Veliký bílý Kristus na kříži zesinavěl. A neurčitý světec pod chórem, sevřený v těsný starý rám, jež vyplňuje šířkou ramenou, z nichž splývá černý háv, a jenž děsí upřeností pohledu a mrtvolným obličejem zemřelého v minulém některém století, zčernal docela. Jen bledý obličej, zarámovaný hustými vlasy a vousy, bylo lze ještě rozeznávat jako neurčitou světlou skvrnu v temnotách.“ 30. *Interiér setmělého chrámu s portrétními dominantami.*

31. „Snil o budoucím příteli. / Představoval si jej tak krásným a smutným. Musil by býti něžný, s vonnými vlasy, zachvívajících se, barvy zlata. A jemné ruce by musil míti: dlouhé, jako vysílené, bledé prsty. / Viděl je složeny v klín, pohybující se nervózně a hned zase odpočívající. Jejich nahota by jej dráždila, rafinovaně bílá. Lehký záchvěv smyslnosti by je musil oživovati. A nesměly by ani v stínu pozbývati odlesku; krásné, staré prsteny s barevnými kameny by je musily zdobiti, veliké prsteny s diamanty, tyrkysy, chryzoprasy. / A hlas by musil býti zbarven smutkem, aby působil dojmem ponořenosti v odlehlé, nepřítomné myšlenky. / Snil o svém příteli tak určitě, že se mu zdálo, že se přikloňuje kdosi k němu a že směsuje dech úst s jeho dechem. V opojení bytosti sklánějící se k němu ztrácel upřenost myšlenky. A neviděl než oči zastřené dlouhými brvami, jako v stínu utonulé, rty chvějící se, rudé, mající na své kůži rozkoš a vůni silných růží, z keře právě utržených. V závratí, jež rozlamovala jeho síly, neměl než touhu míti někoho, koho by mohl pomilovati, a jenž by mu dal zapomenouti na vše, co jej mučilo.“ 32-33. *Fiktivní portrét přítele se zřetelnou homosexuální licencí.*

32. „Mrzel se na lyričnost své duše, její poddajnost. Bylo v ní strnulo a šedo: dlouhá, jednotvárná pláň a nad ní zavěšená nízká obloha. To byla jeho duše. Všechno tak holé, ploché.“ 33. *Psychologická charakteristika hrdinovy duše v sobě obsahuje princip zužování vizuálního prostoru.*

33. „Zabloudil na Petřín a díval se na město. Neměl z něho než smíšený dojem neurčitého lomozícího prostoru. Veliká únava stoupala ze všeho. Připadalo mu vše tak marné, zatímco splývalo barevné v bezbarvém, jasné v tmavém, světla v stínech: dlouho stál, bez myšlenky, se zrakem strnulým...“ 38. *Princip odbarveného obrazu je motivován v posledku psychologicky; z týchž důvodů vyhledává hrdina přítmi a preferuje zešeřelé interiéry.*

34. „Podíval se náhle v zraky cizincovy. Neviděl ještě nikdy takových očí. Zelenavý

jich odstín přecházel tmou v měkký, zlenivělý a žlutavý, jantarový tón, teplem jen žhoucí, jenž jako by vsával a vpíjel tmu. Oči, jež lákaly a zároveň ironizovaly, rozevíraly se a přivíraly, hned jako se zostřenou pozorností, hned zase jako v naprosté apatii. Pociťl nepokojnou lásku k cizinci a toužil zmocnit se jeho tajemství. Pozoroval pohyby jeho rtův a nervózní chvění prstův: a najednou mu se sdál cizinec tak podivně známým, a rty nebyly rty někoho cizího, ale rty jeho vlastními, a ruce – to byly jeho vlastní ruce. Ztotožnil se s cizincem a byl jako hypnotizován jím, že se mu zdálo všechno kolem jako zemdlené a zaspalé...“ 39. *Portrét neznámého mladíka se zřetelnými homosexuálními projekcemi.*

35. „A teď se rozezvüčely nad Prahou večerní zvony. Taková tíže, temně kovová a tragická, padala z jich souzvuku. Vzduch se naplnil jako nenadálou zmrtevšlostí. Dusivé stíny visely zadřímle nad střechami. Ani křídlo zpožděného ptáka se nehnulo ve vzduchu. Všechno jako by ustrnulo náhle a naslouchalo hovořícím zvonům. A kovové údery se prolamovaly okny zvoníc a věží. Jejich ohlasy se rozlévaly šumně, pak umdlávaly dálkou a tekly váhavě střechami města. A jako ve vzpomínce se zdálo teď zvučeti všechno, prejzy střech, nakloněné komíny, zpuchřelé rámy oken, osleplé tabulky skla, zčernalé štíty, odrotená římsoví. Praha, její minulost se rozhovořila ve zvonech, pod padajícím soumrakem.“ 39. *Splývání smyslových fólií: akustický obraz je položen na zrakový.*

36. „Krvavou záplavou se zardělo nebe. Veliká fantasmagorie zapálených kostelův a vybíjených klášterů vstávala před zraky. Na rudém nebi se rýsoval gigantický černý kalich. Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se řítily. Malá Strana mizela v plamenech. Kartouzský klášter na Újezdě se halil do dýmu požáru. A celá země se chvěla zemětřesením.“ 40. *Překrývání modálních fólií: pohled na Prahu je kontaminován historickou fantazií.*

37. „Svatovítské zvony bylo nejvíce slyšeti. Ohromný Zikmund rozehrál tragickou hranu drtivě těžkou, jako by chtěl, aby jeho hlas pronikl až do nejhlubších prostor chrámu, kde spí mrtví králové. A jemu odpovídaly zvony ze Strahova a Lorety, ty srovnanou melodií zvukovou, ony náladou dalekého, přitlumeného zvuku kovového, v šero a soumrak ztopenou. A zdola se ozvaly svatomikulášské zvony hlasem jakoby podcřeným v hloubi temnot. Maltézské zvony zněly nejtemněji, jakoby uprostřed sutin věží chrámu zpropadlých navždy. / A z druhé strany řeky byly hranu týnské zvony, jako by vyzývaly k novému děsu popraviště. / Jindřišské zvony stenalý jako kdysi pod záplavou švédských a pruských kulí. Zvony františkánského kláštera se rozpomněly zpusťšeného chrámu a povražděných mnichův, a hlas jejich se zatížil strnulou dusností. Na Karlově se rozhoupala kopule zvukem zvonů jako ve vzpomínkách ohlasem bouří, jež jí kdysi otřásaly. Vyšehradské zvony tonuly již v nezměrné dálce, jako z chrámu dávno zmizelého. Štěpánské zvony se rozlítostnily nad náhrobními kameny dávno zmizelých rodů. / A sotva slyšitelně jako by se mísily do toho chorálu i zvony zrušených kostelů, dávno němé. Teď v soumraku budovy změněné dávno v kasárny, v špitály, v úřady, v soukromé domy, v skladiště nabývaly pojednou zase vzezření starých chrámův a klášterův. A také pouliční chodci v zádumčivých, zkroucených uličkách, plných stínů, jako by přijímali nenadálou tvářnost. Jejich kročeje zváhavěly. A zdáli se pojednou oblečení v dlouhé splývavé pláště, jež činily jejich postavy jakoby prodlouženými. Tváře jejich sinavěly do strnulé vymřelosti nad záhyby naškrobených varhánkovitých límců, pod stínem vzepjatých širáků. / Středověk oživoval v ulicích, jež se zužovaly v temnotách, přimykající k sobě řady mlčenlivých domů. Noc vracela městu jeho starou tvářnost a měnila vzpomínku dávné slávy na okamžik v skutečnost...“ 40-41. *Akustický obraz pražských zvonů proložený asociačními fóliemi.*

38. „Shlížel strnule na město. / Zpíjel zrak na všech věcech, jež vidělo tolik lidí před ním, tolik zhynulých životův v dobách dávno ztracených. Cítil jejich bytost rozptýlenou na všech stěnách, vlhkých, vypocujících plíseň. Tušil jejich doteky, utkvělé na všech kamenech, dveřích a oknech. Mísil svou bytost s dušemi dávno zhynulých, s rytmem jejich dechu. Vyvolával je a oživoval všechny, z nichž není už nic než bezejmenný prach, rozvanutý

v prostoru, jež někdy zvíří vichřice a naplňuje pak jím město, zanášá jím dláždění, střechy, kouty domů. / Probudil se z hypnózy. Namáhavě se vracel přítomnosti. Pocítil cizost a nevyjasněnost všeho, něco tvrdého v celém svém vztahu k věcem a oddělenost od ostatního světa.“ 41. *Senzualismus („zpíjel zrak“) je odkloněný od svého východiska („na všech věcech“) směrem k asociacím („mísil svou bytost“) až k úplnému odcizení („cizost všeho“), která je zde důvodem uzavírání vizuálního prostoru („oddělenost“).*

39. „Povstal: byl úplně sám. I cizinec zatím odešel. Mrtvé ticho se prostřelo nad městem. V temnosti kobaltu se prohlubovalo nebe. Cítil teď něco jako prudkou lítost nad neznámým...“ 41. *Obraz osamělého mladíka na vyhlídce nad městem. Za pozornost stojí barevné provedení nebe, proti němuž stojí ticho nad městem.*

40. „Iluze, iluze, přerušil jej. Jsi hrob, a ne chrám. Víra jest mrtva. Nikdo již neuvěří, neskloní hlavy. Jsi tak mrazivý. Není života v tobě. Jsi samý mramor, mrtvý kov. Všechno jsi proměnil v mrtvou hmotu. Popíral jsi život. Kázal jsi odumření a askezi. Poděsil jsi svět vyhublými tvářemi mučedníků, místo abys jej potěšil úsměvem a šťastnou důvěrou. Jak studí tvé kříže, kalichy, relikviáře! Růže tvých oltářů roní z lístků kapky krve. Oltářní plátna mají zsinatost umřelých rouch. Tvé kaple jsou podobny věžeňským kobkám. A jaká tma v tvých prostorách!“ 46. *Dialog hrdiny s chrámem se opírá o vizuální dominanty interiéru. Jeho subjekt se vykazuje jako ateistický.*

41. „A chrám mlčel. Teď už sám neexistoval. Byl pouhou vizí. Fantómem dávno mrtvé věci. Černým stínem, nořícím se z temnot. Jeho obrysy se zdály vzdálenými a naprosto nepovědomými.“ 46. *Obraz: temný a tichý chrám. Ateistický subjekt hrdiny.*

42. „Žil jen, aby se díval do svého nitra. A v dále, v barevném šumu, byl svět, jehož neznal. Nežil s ostatními. Necítil s nimi. Nemyslíl s nimi. Byla lež, co žil.“ 48. *Introvertovanost subjektu je příčinou zneurčitování kontur věcí a zužování vizuálního prostoru. Za pozornost stojí kritický postoj k hrdinovi.*

43. „Nenarodil se pro život, jako se nenarodí slepec, aby viděl. /.../ Všechno se zdálo měniti v stín.“ 48. *Princip „odbarveného obrazu“ se jeví jako vnitřně psychologický (zatímco vyhledávání příšeří je symbolizací niterného stavu).*

44. „Hleděl ke stěnám pokoje, svírajícím jej v samotu, a ke zkalenému ocelovému nebi, jímž táhly namáhavě mraky jako netečné představy nehybnou myslí: a byl to nátěr zdí, sklo tabulí, rámec okna, střecha, nebe, nač se díval, ale v duši byla jen vrstva šedi, vším pronikající.“ 48-49. *Odbarvený obraz: mladík hledící k oknu s kalným nebem.*

45. „Všechno kolem jako by pohaslo. Vše, co prožil, nebylo než vzdáleným krajem, mimo nějž se plulo, z něhož v duši nezůstalo než několik nesouvislých úryvků, skvrna stromu, na zhasínajícím nebi se odrážející, vzdálený chodec, plující loď...“ 49. *Mentální obraz: krajinná alegorizace vnitřního stavu subjektu; rozvinutí příčinnosti obsažené v I.*

46. „A pak vzpomněl matky. Viděl ji mrtvou, v plavém, zmlženém pláči mdlých svěc, z nichž stéká horký vosk. Vidí ji a pozoruje a pozoruje její nehybnou ruku. Pohne se? / Pamatuje se: byl to jediný pocit, jenž se ho zmocňoval za pohledu na mrtvolu matčinu.“ 49. *Vzpomínkový obraz matky v rakvi. Za pozornost stojí distancovaný, odcizený postoj chlapce, napovídající na obranný postoj na jedné straně a na deprivující rodinné prostředí na straně druhé.*

47. „Zabloudil zase po dlouhé době před klášter barnabitek... / A všechno bylo tu stejné jako jindy. Stromy blízké aleje šuměly. Ale v oknech kláštera bylo mrtvo.“ 49. *Obraz: osamocený mladík u kláštera s alejí.*

48. „A najednou jeho zrak spatřil podivný obraz. / Nemohl hned rozeznati, koho představuje. Ze záplavy rudých vlasů svítil mrtvolný, posty zhubenělý obličej ženy, chýlící se nad lebkou. / Obraz jej přitahoval. Musil k němu se přiblížiti, v něj se dívat. / Ale čím více hleděl v obraz, tím se zdál mu záhadnější. / Pojednou vysvitly oči něčím jako smyslným... Ne, byl to klam... A přece: ty zraky byly tak záhadné... / Rozkoš, smích, tanec, purpurový oheň

perverzních, rychle schnoucích květů, dráždivá nahota s vůní jako kmínu... ovzduší půvabně neřesti. / Magdalena...“ 50. *Kostelní obraz Marie Magdaleny oživený subjektivními erotickými asociacemi.*

49. „Bylo dusno venku. Všechno oněmělo v bílém žáru. / Ale zde, v starobných ambitech, bylo rozlito teď něco jako prudký dech života... Vypadalo to zde nyní spíše jako v rodinné galerii než v chrámě. Světičky měly vzezření hrdých šlechticů, své pudrované tváře vzpřímeny nad tuhé španělské límce, v rámci vlasů, sčesaných uměle a propletených koketně perlami. Jejich ctnost, tak příliš podezřele studená, jako by vyzývala, by byla pokoušena. / Šebestián, tak sličný v kypící nahotě, měl vzezření také příliš světské, a údy, probodané šípy, jako by ani netrpěly nebeskou bolestí. A Magdalena měla jakoby vůni docela pozemské vášně.“ 51. *Obrazy svatých oživené erotickými fantaziemi hrdiny, odsunujícími mystiku stranou.*

50. „Pak přišly nervové krize. Pro prudké bolesti hlavy a očí nemohl ani vyjít. Stáhl záclony oken. V polotmavých pokojích proležel a prochodil celé dny.“ 52. *Obraz: churavý mladík v pokoji se staženými záclonami. Bolesti hlavy se zdají spíše psychosomatického než organického původu (předchází jim dlouhodobě sociální izolace a psychické strádání).*

51. „Týral duši, ponecháváje sebe za kořist vlastním přeludům. Před portrétem mladého příbuzného, jenž skončil sebevraždou v šílenství, zastavoval se na nekonečných procházkách rodinnými komnatami. Stihne jej týž osud?“ 52. *Mladý muž před obrazem mladíka, jehož tragický konec je aktualizován překrýváním modálních fólií. Motiv „šílenství“ u sebevraždy může vždy ještě být náboženskou desinterpretací.*

52. „Venku se počínal soumrak. Věci se odbarvovaly v rostoucím přílivu šera. / Zase se odstrojoval, aniž vyšel. Oknem se mračil do komnaty nevlídný večer, prosáklý studenem. Zvadlá šed' nahé oblohy se rozestírala nad městem, a slunce zapadalo bezlesklé jako deska potažená popelem.“ 54. *Tematizovaný princip „odbarveného obrazu“ s jedním jeho exemplářem (originální novotvar).*

53. „Oko jeho se roztékalo nad velkým prostranstvím města, jež se jevilo jeho zraku. / Bylo to zkamenělé moře střech, zčernalých prežů, tašek a cihel, rozeznávaných v nejbližším okolí, neurčitých dále, v jediný tón špinavé barvy splynulých nejzáze. Mrtvé vlny, moře vzkyplělé, prudce se vzepjavší a jako rázem umrtnené. Hned se ukazovaly jako hřebeny vln souběžně pevné čáry v zdánlivém zmatku, rozběhlém do všech směrův obzoru; hned zase místo stlačených střech, že zrak ztrácel linie v roztříštěnosti celku. / Byla to jako zděšená tlačence zmateného davu, panika bojácných zástupů pod příznakem hrůzy náhle rozlité; ale tlačence bez hybnosti, výkřiků, němá, z níž měl jen dojem tísně. / A vždy více to stoupalo; jako by se tlačily ohromné zástupy na schodiště, v nesmírnou prostranství položené. Čím dále, tím byla směsice hustší, až u čáry obzoru splyvalo vše v jediný břidlicový, šedavý pruh, nad nímž už visela kalná vzdálenost oblohy, probodaná vztyčenými hroty věží, zchmuřená a kouřem zalitá.“ 54-55. *Panorama města s některými antropomorfiemi a přírodními přirovnáními.*

54. „Otevřely se dveře, zcela tiše, a stejně tiše vešel do komnaty nějaký muž. Zavřel neslyšně za sebou, rozhlédl se a zůstal pak státi u nejbližšího křesla opřev se o ně. / Byl něco víc než třicátník. Obličej jeho byl křídově bílý, skoro mrtvolný, vrámovaný do hustých vlasův a vousův onoho nejčernějšího odstínu, s jakým se obřážejí za bezměsíčné noci tmavé věci v hladině vodní. Dodávaly obličejí vzezření neobyčejně chmurného a přísného. / Mrazivost vála z vysokého čela. Oči zůstávaly neúprosny a nehybný pod brvami, jež jim nedávaly stínu a nechávaly jich otevřenými. Dívaly se zpřímá, bez odskoků vpravo, vlevo, bez hry postranních pohledů. Byly skoro nepřírozeně strnuly. / Celý obličej se zdál mrtvý až na rty, jež se pohnuly chvílemi sotva znatelně, propouštějíce oddech, a na bradu, jež se zachvívala jemně. / K tomuto obličejí se zdála šířka ramenou a mohutnost těla skoro atletickou. Pod dlouhým, splývavým hávem bylo lze tušiti silná prsa a mohutné boky.“ 56. *Halucínovaný obraz Ježíše Krista, odcizený a výrazně atletický.*

55. „Cizinec ustupoval do pozadí pokoje. / Blížil se k němu. Teď byl od něho tři, teď dva kroky jenom. / A cizinec pozvedl pojednou ruce. Mystické probodení zazářilo z nich. / Vzkřikl jako v úžase. Byl to přece On. / Klesl na kolena. Vztáhl ruce. Objal nohy Cizincovy. / A procítl. Klečel před krucifixem, objímaje nohy Ukřižovaného.“ 58. *Halucinovaný náboženský obraz, ne bez příměsi erotického mysticismu (objímání nohou). Počátek hrdinovy nemoci.*

56. „A věděl: štěstí příštího života bude záležeti pouze v jeho prostotě a klidu. V soustředění obou. Slavné, bílé linie. Modř nebes. Slunce. Polední ticho. A průzračné dálky. A vděčnost a láska ke všemu tomu, co sluje: svět. / Chvěl se životem jako listí sluncem. / Jeho duše se rozšiřovala. Viděla všechno jako v osvěžených plochách. Barvy byly prudší. Touha byla více než touhou. / Zvuky byly čistší. Tváře lidí krásnější. A všechno mělo jakoby nový smysl. I štítů domův, i průjezdy, i chodníky, i povozy, a s tím vším hluk oživené ulice... síla dojmů, pružnost těl, třesutá horečka činnosti... a most nad řekou byl zvláště krásný a hlasy lidí... a světelné odrazy... Vše tak zmateně živé... A přitom přece tak blízké a prosté...“ 59-60. *Hrdinovo uzdravení je podmíněno sensualismem, resp. návratem k smyslovému prožitku. Tento program jako takový by mohl být východiskem impresionismu. Ukázka obsahuje četné odkazy na smysly, zejména zrak. Za pozornost stojí především výrazy „osvěžené plochy“ a „světelné odrazy“.*

57. „Jel mimo chrám. Poručil zastavit a vešel do kostela. / Bylo tam mrtvo a chladno. A venku byl takový ruch, hřejivost mladého slunce. / Klesl na kolena. Sepjal ruce a chtěl se modlit. Ale to všechno dělal mechanicky. Nevěděl, proč vlastně sem vešel, proč tu klekl, proč tu chce se modlit. / A také slova modlitby nepřišla. Jen taková myšlenka prositi za odpuštění. Ale koho a proč, toho už si neuvědomoval. / A pak očekával, že zvláštní, nenadálý cit vstoupí do jeho duše. Ale nic se nedostavilo. / Nemohl nikdy zapomenouti tohoto okamžiku. Odešel zklamán a vstoupil do povozu. O jeho nebytí bylo rozhodnuto.“ 60. *Hrdina devaluje sensualismus a požaduje, aby stejnou řečí jako impresivní hovořily symboly. To je nemožné a spouští to závěrečnou fázi jeho duševní choroby, jež (zdá se) pramení z pocitu viny vůči rodičům, resp. z viny za nedodržování jejich pravidel a hodnot. Z uměnovědného hlediska je zajímavé, že tu proti sobě stojí impresionismus a symbolismus na jedné straně a radost a smutek na straně druhé. Zdá se, že můžeme vytvořit analogii „impresionismus : symbolismus ≡ radost : smutek“. Drtivá většina symbolistických básní je smutná, truchlivá, pesimistická, a to zřejmě především proto, že vnitřní obraz nemůže svou živostí a barevností konkurovat obrazu vnějšímu, ať už se jedná o sny nebo denní fantazie. Sen bývá málokdy radostný, mimo jiné proto, že se pojí k nenaplněným potřebám a touhám.*

58. „Jel týmiž ulicemi. Ale teď ležel na všem smutek a stín. Domy byly zachmuřené. Tváře lidí mrzuté a vrásčité. A mrazilo jej, ač slunce hřálo. / Všechn šum ulic byl mu cizí. I hlasy chodcův, i hrkot kočárův, i tepot podkov o dláždění, i písmena obchodních štítů, deštěm setřená. / A pak se přihodilo, že zrovna na mostě potkal pohřeb. Díval se na průvod v tak zoufalé skleslosti, jako by vezli mimo něj jeho vlastní mrtvolu.“ 60. *Žánrový obraz: město vnímané z kočáru. Za pozornost stojí závěrečná projekce, která je symbolická (nevědomá) a tím škodlivá. Ozdravení by bylo podmíněno uvědoměním si příčiny, proč se hrdina identifikuje s mrtvolou v rakvi, jejich intrapsychických determinant.*

59. „Díval se do temnot a poslouchal, jak vlak hučí noční krajinou. A uklidněnost šla v jeho duši, něco jako z mrtva neobydlených černých samot tam venku.“ 62. *Pohled na noční krajinu z vlaku, doprovázený určitou náladou. Identifikace subjektu s objektem je podmíněna projekcí intrapsychických obsahů na krajinu.*

60. „Jiné věci, teď vzdálené, vynořily se ve vzpomínce. Ulice, chrámy, paláce... A most... A pod ním hluboká tůň a temná, jako nehybná voda. A na ní odlesky měsíční, chvění světelných paprsků, rozlité stříbro a rtuť, jako by užíval někdo měsíce jako reflektoru. Smutno leželo na všem, jako by tu zemřelo právě něco velikého a slavného... Fantasmagorie...“ 62.

Vzpomínkový obraz Prahy s originální, civilní metaforou měsíce a pro secesi typickou hrou světelných odrazů na vodní hladině.

61. „Přichozího schvátil kašel. / Prohlížel si jej velmi udiven. / Hluboké utrpení hledělo z jeho obličej. Byl to zcela mladý člověk. / Jeho sličnost jej zaujala. Byl tak bílý, jemný, žensky něžný. A hlavně rty měl krásné. To je choroba zbarvila do červenosti tak prudké. / A oči jeho byly jako dvě nerozřešitelná tajemství a zdály se zadívanými v podivné osudy. A tváře měly nádech růží, jež začínají vadnouti. A pak ruce... měly touž inteligenci jako tváře, výraznost, něhu chorobné bledosti, jako by byly vytepány z matné slonoviny.“ 62. *Portrét souchotinářského mladíka, silně estetizovaný a s patrnou homoerotickou licencí.*

62. „Vlak se zastavoval. Byli v nějaké větší stanici. Zvenčí zněly sem cizí hlasy. Bylo slyšet náraz vozů, jak je na vedlejší koleji přesunovali. / Vyhlédl. Venku přecházeli lidé se svítilnami. Tu bleskla tvář, náhle ozářená. Tu kus koleje, jak se snížila svítilna. Tu bylo viděti zase ruku, jež nesla lucernu.“ 62. *Zvukový a zrakový obraz nádraží ze stojícího vlaku. Probleskování objektů v tmě tvoří estetickou dominantu sekvence.*

63. „Jeho oděv šedé barvy, onoho stříbřitého tónu, jenž tak mdle působí na smysly, činil, jako by přešlo mdlo do celé cizincovy postavy, do jeho vzhledu a pohybů. Vše na něm bylo jako pobledlé.“ 63. *Dokončení portrétu souchotinářského mladíka. Za pozornost stojí splývání barevnosti s fyziognoii portrétovaného.*

64. „Když jel stanicí, kde vystupoval včera onen cizinec, vyhlédl oknem. Díval se, uvidí-li někde stopu nějakého zámku. Viděl jednotvárnou rovinu, prašnou silnici, povadlé stromořadí. A nikde známky panského sídla. / Díval se do krajiny udiven, se zchlazujícím dojmem míst viděných v denním světle, jež jsme spatřili předtím poprvé v temnotách.“ 63. *Obraz fádní letní krajiny, viděné z vlaku (pohled z vlaku je secesní topos). Hrdinovo očekávání (že subtilní mladík musí být šlechtic) usvědčuje jej samého z falešného vědomí, které se (jak vidno v závěrečné větě) instaluje v temnotách (neboli v nevědomí). U našeho hrdiny je falešné vědomí rigidně stavovské a katolické.*

65. „Nechtěl ničeho viděti z tohoto světa, ze všeho, na čem tkvěly stopy lidí a co bylo blízko životu. / Byl dávno pro všechno mrtev a byl i sám ze sebe chorobný. Všechno mu nebylo než neurčitým šumem, tekoucím bez přízvuku a barvy v nejasném prostoru k nejasnému cíli...“ 64. *Popření sensualismu a zájmu o vizuální obrazy má i stavovský motiv: hrdina se podle všeho štítí lidí. Každopádně v celém jeho příběhu nevidíme stopy po lásce a zamilovanosti.*

66. „Učinil pokus vyjít do ulic, zašel do nejbližšího chrámu, sedl na lavice někde v koutě, by ho nikdo nepozoroval, díval se na obrazy v rámech svítících starým zlatem, a pokoušel se modlit. / To činil vytrvale den co den. Proč, ani sám nevěděl. Ale k představě nového života nezbytně náležela nutnost smíru s Bohem. A proto čekal na zázrak: na návrat víry do svého srdce.“ 65. *Výjev v chrámu (chrámech), s dominantou oltářního obrazu ve zlatém rámu. Diktát nevědomí (stavovského, katolického) valorizuje krach subjektu, dychtícího (vzdor vší kritičnosti k náboženství rodičů) po zázraku.*

67. „A tu uvázla jeho modlitba. / Oči se dívaly na oltář. A zdálo se mu najednou směšné, že zde sedí v lavici a modlí se nějaké nesmysly... Ke komu? K oltáři. On, který ničemu nevěří, modlí se zde – s vroucností, k čemu? K hluchým věcem. / A oltář – jak je vlastně nechutně vyšňoren. S jak barbarským nevkusem! Nově přemalovaný obraz zrovna křičí barvami. A pozlacený anděl – není-li trochu příliš tučný? A papírové růže, modlitby za sklem v rámcích, polštář na misál, přikrývka, drobnými perlami prošívána... jaká hračka... plíšky, pozlátka, sklíčka... v celé naivnosti přežilé legendy...“ 65-66. *Obraz oltáře, který by mohl mít název Ateista a náboženský kýč.*

68. „Když přišel k domu a viděl jeho zpustlé průčelí a okna plná prachu, v nichž sem tam zívala roztlučená tabulka, zarazil se a ptal se sám sebe, žije-li ještě jeho příbuzná. / Otevřel vrata a vešel do průjezdu. Bylo tam plno všelijakého harampátí – a nikde stopy po

nějakém člověku. / Stoupal po schodech do prvního poschodí a zarazil se, vida Krista na kříži, proti schodům visícího, opředěného pavučinami. / Chodba byla prázdná. Otevřel dveře do nějaké předsínky. Nebylo tam nikoho. / Šel a klopýtł o hrnek, jehož tam nechali ti, kdo se stěhovali odtud naposled. Vešel do pokoje s okny na ulici. A zase prázdnota. Po lidech, kteří tu kdysi bydlili, nezbylo zde nic než světlejší místa na stěnách, kde visely kdysi obrazy, a několik hřebíků ve zdech.“ 67. *Obraz chátrajícího pražského domu (paláce), z valné části neobydleného.*

69. „Otevřel a vešel do druhé jizby. Ani zde nebylo nikoho. Byla tu postel s nebesy a ohromné, staré skříně dubové jako v nějakém archívu. / A tak prošel ještě několika pokoji. Jeden z nich byl jako starožitnické muzeum. Tikaly tam asi patery hodiny s hlasem hodin dřívějších časů, melancholicky lkavým. Jedny pod skleněným zvonem, jiné na způsob vítězného vozu bohyně Niké, pak ještě stojací hodiny ve způsobě vinného sudu, neseného dvěma draky, nahoře s figurou faunovou. Na stole ležely hodiny jako skřínka, s ciferníkem na hořejší ploše, a najednou někde v koutě se rozehrály také hrací hodiny. V titěrném cinkotu se nesla jizbou melodie dávno zapomenutá. / V jednom z pokojíků bylo takové přítmí, že hned nerozeznal dveří skrytých pod portiérou. / Ani už neklepal, když vcházel do další komnaty, zvědav jen, najde-li tu vůbec někoho. V pokojíku, přeplněném všemožnými titěrkami a výšivkami, plném mošusové vůně zvadlých květín a mrtvých rodinných krojů, byla postavena v pozadí proti dveřím staromódní lenoška, a na ní seděla stařena, hlavu schýlenou do klína, nohy zabořeny do polštářů, rozložených po zemi.“ 67-68. *Interiéry chátrajícího pražského domu s postavou vsedě dřímající stařeny.*

70. „Když se rozpomínal na vše, co žil, bylo mu, jako by hleděl do krajiny utonulé v soumraku. Všechno ztíženo steskem hasnutí, mizí ponaáhlu v závojích šediva: barvy hasnou, světlo hasne, věci se snižují. / Ale prostor roste. Nebe se vyhlubuje a výší vždy závrtněji, nebe lhostejné, beze hvězd a měsíce, nebe podzimu. A vše splývá posléze v jedinou černou tůň.“ 69. *Alegorie vnitřního stavu: prostor a barva, světlo i nebe se postupně mění v odbarvený obraz.*

71. „Poznával průvod, chodce: bylo mu, jako by je měl zavolati zpět a omluviti se jim, že je tak lhostejně od sebe pouštěl, často i nevrly k nim a zhnusivší si je. / Ale průvod byl již daleko. Byl pouhá linie, křivě se vlnící v neurčitu, nepatrná skvrna. A pak nebylo již ničeho viděti. Zbýval jen obzor, kontura jeho, prázdnota pláně – mlčení, smrt.“ 69. *Obraz pohřebního průvodu mizícího v dálce. Za pozornost stojí výtvarně zpracovaná prostorová perspektiva.*

72. „Toulal se rozbitými, špinavými uličkami Židovského města. Zabloudil v Staronovou synagogu, mrtvou, jako plíseň hrobů propadlou, kam úzkými gotickými okny padá zsinálý paprsek světla jako slabý zákmit přítomnosti. / Stulil se tam v černý kout. / Za dusivého zápachu olejových lamp, v tmě, táhle zpíval zpěvák při almemoru, a bylo to jako nářek nad mrtvou minulostí a marným národem: věřící, skloněny hlavy, temně naříkali nad zkázou Jeruzaléma.“ 70-71. *Obrazy: mladík v ulicích Židovského města, výjev ze synagogy.*

73. „Vzpomněl, jak náhodou kdysi viděl jíti procesí lesem cestami plnými růžového vřesu. Hluboký dojem zůstal v jeho duši. Mariánská vroucí, starobylá píseň, rozlévající se pod korunami stromů, červeň korouhví, míhající se pestře nad zástupem, bělostné šaty družiček, nesoucích drobnou loutku, plnou zlata a hedvábí, to vše mu utkvělo kouzlem v duši.“ 71. *Obraz: procesí v lese u vřesoviště. Další ukázka infantilního původu hrdinovy víry.*

74. „Chrám byl docela nevkusná, moderní stavba. Mariina kaple byla zohyžděna barvotisky, věnovanými sem těmi, jež Maria uzdravila, a jejich odloženými berlami. U oltáře byl zcela obyčejný džbánek, v jehož svěcené vodě máčeli věřící růžence a medailony. A kolem chrámu jarmark, křiklavá pouťová směsice krámků – –“ 72. *Obraz zázračného mariánského místa. Hrdinova nevíra a estetismus se stavějí do cesty rekonverzi, kterou vyhledává.*

75. „Světla žehla doruda v palčivém ovzduší. Hluk prochazečů v ulicích a zpěv z pivnic a hudba plechových nástrojů v restauračních zahradách – všechno jako by zaznívalo ve vzduchu, příliš obtíženém. Činilo všechno zaspalým, bezbranným. Usmrcovalo zvolna, ale neodvratně... A pak jej nebe polekalo zlověstně rudým zážehem. Tušila se v něm rozezlenost blízkých blesků, jež budou přebíhati v divých zásvitech, až ovzduší zhoustne ještě více. / I měsíc byl tak nezvykle veliký pod mraky a potemnělý jako měděná deska.“ 73. *Žánrový obraz: večerní ulice před bouřkou s výraznými vizuálními charakteristikami a poetickým přirovnáním v závěru.*

76. „Rozhlédl se. Byl v kostele barnabitek. / Ale taková tma tu všude byla. Taková tma jako v hrobce. A všude bezútěšné stíny. A plaché fantasmagorie. Plížily se podél stěn. Usedaly v lavicích. Vystupovaly z dlažby. Spouštěly se z podstropí. / A najednou vzplanuly jasněji svíce na lustru uprostřed chrámového prostoru. A obrazy na oltáři oživily. A vůně mrtvých růží na oltářích dýchla ostřeji jary dávno zhynulými.“ 75. *Přeludný obraz v interiéru chrámu.*

77. „Veliký Kristus, pokrytý krvácejícími ranami, zářícími tmou jako rozežhavená mystická znamení, sestoupil teď z ramenou kříže a kráčel zvolna k oltáři. / Jeptišky se rozsedly po lavicích. A sklonily hlavy a pak rozechvěně padaly na kolena. Hned vzpínaly ruce, hned je svěsovaly, hned líbaly škapulíře a hned se bily do prsou v kající vroucnosti. / A najednou zazněl zvuk zvonku u oltáře. Kristus, oděn v ornát kněze, vystupoval po stupních a sloužil mši. A oblaka dýmu kadidlového chvílemi zahalovala jeho postavu. / Kajícnice v šílenosti rozkoše, smíšené s bolestí, připlazily se až k němu, a pak nebylo nic viděti než masu těl na dlažbě chrámu, a nad nimi On, triumfující Vítěz, zvedající patěnu s hostií a kalich s posvátným vínem. / A tu zazněl divoký, jásavý zpěv, zpěv nejvyšší rozkoše a svrchovaných děků, který jako by škrtil hrdlo a dral se přece ven, ven za každou cenu, i kdyby mělo býti ztrháno celé tělo jeho křečí. A v tom zpěvu jako by byla fanfára všeho potlačeného života, potlačeného pohlaví. A zpěv ten jako by bil o stěny chrámu a bořil je, zdvíhal střechu a vyrážel okna a dveře. A vždy jásavěji a divočeji zněl.“ 75. *Přeludný chrámový výjev, prozrazující patologické východisko opravdové zbožnosti. Za pozornost stojí i motiv potlačené pohlavnosti, který bychom (jakožto projekci) měli chápat ve vztahu k subjektu hrdiny.*

78. „A pak snil o nějakém velikém městě, které teď bylo vzdáleno. Slyšel hukl jeho podvečer, klusot koní po dláždění, rachotící kola kočárů, dráždivý smích chodců. Viděl plynové svity, vrhající na vlhké chodníky odlesky pochodní.“ 77. *Fantazijní obraz města s několika senzualistickými dominantami. Plynová lampa je secesní topos.*

79. „Bylo krátce před úsvitem, když zemřel. Na okamžik se rozhostilo kolem jedno z oněch děsivých tich obklopujících lože toho, jenž právě skončil. Ale pak rozšuměly se stromy pod okny, jak jimi zachvěl provlhlý vítr. A dalo se do deště tichého, skleslého, melancholického...“ 77. *Obraz nebožtíka na loži se zvukem šumících listů a deště zvenku. Závěrečný odstavec povídky, potvrzující svrchovanost smyslovosti.*

Závěr

Není pochyb o tom, že subjekt Karáskovy povídky je *sensualistický*. To koresponduje se základním literárním postupem, jímž je zobrazení *fyzioplastických* entit, sdružujících se do obrazů jako do svých přirozených rámců. Jejich *zvýšený výskyt* je myslím mimo diskusi. Nakolik je však subjekt povídky zároveň *solipsistický*, vede to k rozostřování, zneurčitování a zužování obrazů, resp. jejich rámců. Výsledkem je „*odbarvený obraz*“ a proměna věcí v *symboly*. Zpracování prostoru v Karáskově povídce je tedy *výtvarné* a *ornamentální*: věci, které jsme právě jmenovali, jsou základem jeho dekorativismu. Dekor je buď exteriérový, daný pohledem na město a krajinu, nebo interiérový, bytový či chrámový; obojí směřuje k šerosvitu. Stylizované a dekorativní jsou i portréty mladíků, ať už skutečných nebo na

olejovém plátně. Dekorativní jsou svým (přeneseným) způsobem i *úvahy a reflexe* Karáskova hrdiny, především o jeho češství. Dekorativismu je podřízený i autorův *jazyk*. Do této oblasti můžeme zařadit cizí slova, psaná Karáskem v původním pravopisu, archaizující slovosled a tvarosloví (především infinitivy na -ti a mužské genitivy na -ův). Tyto entity zde nesumarizujeme. Karáskova povídka a s ní i žánr rozsáhlé povídky jako takový jsou naší sondou prokázány jako *esenciálně* secesní.