

FRANTIŠEK VŠETIČKA

ČEŠI A POLÁCI VE FRANCII

Abstract

The following portraits depict the stay of several Czech and Polish writers in the French metropolis. They follow their destinies as well as the destinies of their work.

Abstrakt

Následující portréty líčí pobyt několika českých a polských spisovatelů ve francouzské metropoli. Vysledovávají jejich osudy a osudy jejich tvorby.

Key Words / Klíčová slova

Čapek ■ Štech ■ Nezval ■ Zlín ■ Niemcewicz ■ Mickiewicz ■ Norwid ■ Wyspiański ■ Przesmycki

Hôtel des Américains

Ve Francii se opět něco nového rodilo a příslušníci české moderny chtěli být o tom bezprostředně informováni. Jako první se vypravili výtvarníci. Nejprve Otto Gutfreund a po něm Josef Čapek. Oba do proslavené akademie Colarossi, jež se nacházela na rue de la Grande Chaumière 14. Jejím ředitelem byl v Čapkově době sochař Émile Antoine Bourdelle, k věhlasu školy v minulosti přispěla taková jména jako André Ménard, Lucien Simon, Xavier Prinnet a Castelucho. To byli učitelé, k žákům patřili neméně známí, mezi nimi např. Alfons Mucha a František Bílek.

Josef Čapek vyjel do Paříže vlakem 17. října 1910. Měl tehdy dvacet tři let a byl čerstvým absolventem Uměleckoprůmyslové školy. Na cestě udělal jedinou zastávku v Mnichově, kde si ve Staré pinakotéce prohlédl staré mistry. V Paříži se ubytoval v šestém poschodí laciného studentského penzionu Hôtel des Américains na bulváru Saint Michel 133. Bylo to v Latinské čtvrti a Lucemburská zahrada byla nedaleko.

Z Prahy odjížděl Čapek tak trochu nerad, neboť se právě seznámil s Jarmilou Pospíšilovou, svou budoucí ženou. Velmi obsáhle jí z Paříže psal, listy adresované do Prahy podávají cenné informace o stavu jeho mysli. Zavrhuje např. Ostrov tučňáků Anatola France a přiznává, že je mu daleko bližší Stendhal. V daném okamžiku se zpěčuje vlivu francouzského modernismu, kdesi uvnitř si uvědomuje, že musí jít vlastní cestou: „Nedovedu přijímat lahodné výsledky zdejší kultury s naprostou důvěrou a poddajností, musím často protestovat, jsem násilněn, utlačuje mne někdy a já ji pro svou ubohou českou osobu odmítám. Psal jsem již do Prahy, že se nevrátím jako vznešený Pařížan a že nepřivezu do Prahy nejnovější vzorky.“ Josef Čapek nechce být nekritickým epigonem. Francouzské podněty jej však přesto podmanily, dostihly jej a obchvátily až doma. Z těchto podnětů vyvstalo nezařaditelné a provokující Lelio, ve výtvarné oblasti pak řada kubistických a postkubistických obrazů.

Týden po Josefově odjezdu do Paříže nastoupil jeho mladší bratr Karel cestu do Berlína. V pondělí 24. října 1910 dorazil vlakem do německé metropole. V následujících dnech si na Královské univerzitě Friedricha Wilhelma zapsal moderní jazyky. Bydlel v podnájmu na Linienstrasse, která zdaleka nepatřila k místům nejhonosnějším. Už předem bylo domluveno, že po skončení zimního semestru odjede Karel za svým bratrem do Paříže. K tomuto přesunu došlo začátkem března 1911, Josef Karla očekával a ubytoval jej u sebe v hotýlku Američanů. Karel pokračoval na Sorbonně v studiu moderních jazyků, zapsal si germanistiku a anglistiku. Oba společně prožívali uměleckou Paříž, navštěvují Louvre, muzea, galerie a obchody s obrazy. Tam také Josef poprvé shlédne umělecká díla přírodních národů, jež jej později inspirují k ojedinělé publikaci na toto téma.

V. V. Štech, který přijel do Berlína za Karlem Čapkem a později za oběma bratry do Paříže, zaznamenal ve své vzpomínkové knize *Za plotem domova* Karlovu podstatnou proměnu v Paříži: „Karel Čapek změnil se nápadně proti Berlínu, jakoby obživil z tamější mrzutosti přítomností bratra. Tam nemohl se jaksí dostat sám k sobě. Soužití s Josefem znamenalo obnovu podivuhodné celistvosti myšlení a citění.“

V Paříži oba bratři začali pracovat na první verzi *Loupežníka*. V. V. Štech jejich vzájemnou spolupráci charakterizoval slovy: „I když psal jenom Karel, na poledních procházkách v Lucemburské zahradě prohovořili oba nejenom děj, nýbrž i jeho spád, obraty, smluvili i pointy do podrobností. Vykládali o postupu práce a já obdivoval jejich ideální soucítění. Myslili souhlasně. Když jeden načal větu, druhý ji dokončil a dopovídal její smysl. Bylo znát, že jejich vnitřní život je zrovna živočišně spleten vjedno. Co v poledne vymyslili, druhý den dopoledne Karel psal. Chápal jsem jejich srůst i stálou mrzutost a labilnost Karlovu v Berlíně a říkal jsem si, že tak nějak pracovali asi Goncourtové.“ Společný *Loupežník* nebyl však dokončen, po devíti letech se k němu vrátil

Karel sám a vtiskl mu jinou, vyváženější a zmodrlejší podobu. Josef se jako autor vytratil, zachoval se zato jeho pastel, zobrazující Karla pišícího původní verzi Loupežníka.

Paříž nebyla konečným cílem bratří Čapků, 1. července 1911 odjeli oba do Marseille, kde pobýli čtrnáct dní. V polovině července odjíždí Josef do Španělska a Karel, který byl vždycky háklivější, se ze zdravotních důvodů vrací domů. Josef se do Čech vrátil 26. července.

Starší bratr podruhé a naposledy navštívil Paříž v říjnu 1912. I tehdy se ubytoval v hotelu des Américains na bulváru Saint Michel.

Josefův pobyt v Paříži se nepřímou obráží v Leliu, pařížská zkušenost obou bratří a Josefova ve Španělsku mají své ohlasy v Zářivých hlubinách. Tento soubor vyšel sice roku 1916, ale všechny jejich texty se časově kryjí s pobytem bratří ve Francii (časopisecky byly publikovány v letech 1910–1912). Zářivé hlubiny charakterizuje především tematická nespoutanost, exotičnost a zejména svobodomyšlné putování po cizích krajích a oceánech. Mezi těmito kraji se pochopitelně objevuje i Francie a Španělsko.

Za Rembrandtem a Bourdellem

Václav Vilém Štech byl, alespoň ve svých počátcích, úzce spjat s bratry Čapky. Když se Karel Čapek vypravil v říjnu 1910 na studia do Berlína, dorazil krátce po něm do německé metropole i on. Karel Čapek Štecha tehdy očekával a ubytoval jej v téže domě na proletářské Linienstrasse v lidové čtvrti Nord-Ost. Podobně jako Čapek se i on zapsal na Královské univerzitě Friedricha Wilhelma (dnes Humboldtova), na rozdíl od Čapka začal studovat dějiny umění. Přátelskou dvojici brzy nato rozmnožil, byť na krátkou dobu, František Langer, jenž právě vydal Zlatou Venuši a v Berlíně chtěl utratit honorář za tuto povídkovou knížku.

Do Berlína Štecha přitahoval Heinrich Wölfflin, jehož knihu Renaissance und Barock obdivoval už v Praze. Nezůstal přitom pouze u četby a přeložil jinou Wölfflinovu publikaci, jeho Klasické umění (s podtitulem Úvod do italské renesance), jež vyšlo u Laichtera roku 1912. Z obdivu k autorovi odjel na zimní semestr do Berlína. Wölfflin však přednášel o Dürerovi, což Štecha nijak nezaujalo.

Nezaujal-li jej Wölfflin, učaroval mu naopak Rembrandt v Kaiser Friedrich Museum, kde jeho obrazy instaloval Wilhelm von Bode. V. V. Štech o tomto svém obdivu ve vzpomínkové knize Za plotem domova napsal: „Protílékem těchto divagací byl Rembrandt jako jistota a opora. Jeho sál, skvěle vybudovaný Bodem, pomáhal od tápání a nejistot, ukazoval cestu přibližným tuchám a prozatímním výhledům k základům tvorby, doloženým dílem jediného mistra

od jeho počátečního imitačního popisu a ilustrace reality či pohádky i hledání světelných účinků na tváři i věcech představované hloubky obrazu. Tu malířský vývoj nebyl pouhým pokrokem dovednosti dívat se a představovat, pozorovat soustavně souvislosti a účinky objektů, světla a hloubky, a nebyl ani rozšiřováním tematiky fantazií bajkáře, snílka a dramatika. Z organického souboru děl bylo možno poznávat vývoj umělce a člověka, jeho stálý vzestup do nových poloh a překonávání složek klamivosti až k nadsvětskému zjevování smyslu lidských vztahů, měněných v poezii a psychičnost; podněcovaly hledání smyslu umění a vztahu tvorby k životu.“ Rembrandt se posléze stal Štechovou celoživotní láskou, za níž se vypravil i do dalších německých muzeí a nakonec i do Amsterdamu za Noční hlídkou. Svůj obdiv k Rembrandtovi zúročil však až po druhé světové válce, v roce 1956 vydal o něm malou monografii a roku 1966 velkou reprezentativní.

Po zimním semestru odjíždí Karel Čapek do Paříže, kde jej již očekával starší bratr Josef. Brzy po něm, na začátku jara 1911, přijel do francouzské metropole i Štech. Bratří Čapkové jej ubytovali v téměř hotýlku, kde sami spali, pouze o patro výš. Bylo to v hotelu des Américains na bulváru Saint Michel v Latinské čtvrti. V Paříži se Štech stýkal především s výtvarníky, z Čechů např. s Otakarem Španielem a Tomášem Františkem Šimonem, z Francouzů zejména se sochařem Émilem Antoinem Bourdellem, jehož v roce 1909 provázela Prahou. Navštívil jej v jeho obvyklou neděli v ateliéru v Impasse du Maine, kam mohl přijít každý a naslouchat mistrovým myšlenkám. Bourdelle jej po dvou letech poznal a pozval jej na večeri. Pozvání tohoto druhu se opakovala každou další neděli. Ve čtvrtek dopoledne pak sledoval v akademii Colarossi, což byla sochařova soukromá škola, jak učí modelovat převážně zahraniční zájemce o umění (mezi nimi byl v té době také Josef Čapek). Vnímavě poslouchal Bourdellovy výklady a upozornění žákům, jež obvykle končily souvislou přednáškou, v níž vedle výtvarného umění zabíhal i na literární pole.

Štechův vztah k bratřím Čapkům tehdy ochladl. V knize *Za plotem domova* se kriticky zmiňuje především o Karlovi, o jeho údajné touze po moci. V pařížské kapitole svých memoárů o obou bratřech poznamenává: „... s Čapky vídali jsme se pravidelně, ale bylo stále patrnější, že se lišíme v názorech a celém pojetí života. Byla mi cizí jejich úsporná programní soustředěnost...“ Josef se mu za tento pocit odvděčil tím, že jej za pařížského pobytu sympaticky, na rozdíl od Štecha, nakreslil (reprodukce je v Štechově knize *Dohady a jistoty*).

Na začátku července 1911 odjeli Čapci do Marseille a krátce nato přibyl za nimi podle úmluvy i Štech. Bratři, kteří tehdy už šetřili, jej zavedli do nejlacnějšího hotelu ve špinavé čtvrti. Pobyt ve městě nebyl dlouhý – Karel odjel domů, Josef nakrátko do Španěl a Štech pokračoval ve své naučné cestě. Provensálskou kapitolu svých vzpomínek uzavírá těmito větami: „Rozešli jsme

se přátelsky na nádraží a já ujížděl do Itálie. Ovšem s vědomím, že různíme se v názorech, pojetí života i v přístupu k umění.“

Štechova návštěva Itálie spadá do léta 1911, pobývá a studuje v Římě, Florencii, Umbrii, Ravenně a Benátkách. Nebyla to jeho první cesta do Itálie, neboť ji navštívil již dříve (píše o tom v prvním svazku svých vzpomínek V zamlženém zrcadle). Štechova druhá cesta se od první lišila mimo jiné tím, že během ní řádila v Itálii cholera, kterou zachytil Thomas Mann v Smrti v Benátkách a Luchino Visconti ve stejnojmenném filmu. Štech se o choleře dozvěděl až dodatečně, navíc jí nakrátko také onemocněl. Další cesty tímto směrem, zejména za Michelangelem a Donatellem, později následovaly.

I do Francie se Štech rád vracel. Už na jaře 1919 navštívil v Paříži Salon dekorativních umělců, své dojmy z této cesty pak zaznamenal v knize nazvané Včera.

Václav Vilém Štech celý život za uměním hojně cestoval, potřeboval vidět umělecké dílo bezprostředně, nikoliv z reprodukcí. Zejména potřeboval znovu vidět a znovu procítit.

Hôtel du Panthéon

Francie a francouzské umění se staly pro českou meziválečnou avantgardu idolem. Dvojnásobně to platí o Vítězslavu Nezvalovi. Ve třicátých letech dvakrát navštívil Paříž, jeho cílem bylo v obou případech navázat a udržet kontakty s francouzskými surrealisty.

První francouzskou cestu vykonal Nezval v květnu 1933. V Paříži jej tehdy očekával Jindřich Honzl, s nímž potom odcestoval do Monte Carla a Monaka. Během pařížského pobytu se poprvé setkávají s André Bretonem a s příslušníky jeho skupiny, konkrétně také s Paulem Eluardem, Benjaminem Péretem a Maxem Ernstem. Nezval spolu s Honzlem byli tehdy ubytováni v hotelu de Bretagne na rue Richelieu. O celé této cestě podává Nezval svědectví v básnické sbírce Sbohem a šáteček, v níž je rovněž báseň o zmíněném hotelu; básníkův zájem je v daném případě nasměrován poněkud nezvyklým směrem, se surrealismem tak dalece nesouvisejícím:

*Ty malý starče s lebkou Biscota
ty strýčku hezkých Pařížanek
spala v tom lůžku pro dva kokota?
A nebude mi rušit spánek?*

K druhé Nezvalově návštěvě Paříže dochází v červnu 1935, básník byl tehdy pozván výborem Mezinárodního kongresu spisovatelů na sjezd, kde měl

předněst referát obhajující surrealismus a André Bretona (toho především, neboť krátce před zahájením kongresu zpoličkoval na ulici sovětského delegáta Ilju Erenburga za jeho článek proti surrealismu). Tento referát mu však nebylo umožněno proslovit. Nezvala tentokrát doprovázel Jindřich Štyrský, s nímž byl ubytován v hotelu du Panthéon na Place du Panthéon č. 19.

Jestliže první cestu do Francie zmapoval Vítězslav Nezval veršem v básnické sbírce, pak druhou cestu promítl do prozaického tvaru, konkrétně do reportážní knihy *Ulice Gît-le-cœur*. Ve své podstatě je tato kniha oslavou André Bretona a jeho přátel. Breton je přitom středem autorova zájmu: „Kdybych měl ještě jednou říci co možná nejstručněji, jaká moc mne připoutala jednou provždy k André Bretonovi, nebudu se patrně příliš mýlit, když se domnívám, že je to jeho čistota. Neboť jen čistota dává lidské tváři svatozář, jaká se vznáší nad Bretonovou hlavou a jen čistota dovede vidět, slyšet, myslet a cítit s tak jistým uchopením pravdy a poezie, přímočarosti a největšího kouzla, jak myslí a cítí André Breton. Proto není třeba, aby se maskoval složitými triky, jimiž umělci zakrývají prázdnotu své mysli, proto stačí, aby prostě obýval svůj skleněný dům a činil nás svědky svého života a svých myšlenek. A bylo-li mé jinošství jediným spontánním gestem, vysílaným k ohni čistoty, netoužím po ničem tolik, jako dobrat se jí znovu, když jsem z ní byl ztratil v mnoha utrpeních její světlou korunu, dobrat se jí znovu, byť i za cenu daleko větších utrpení, než jsou ta, která mne vypudila z její zázračné hranice. Byl-li teprve André Breton tím mužem, který mně dal zatoužit opět po čistotě s ohořelou krajkou, již jsem kdysi pohodil v zákoutí temných ulic, jak bych mohl nemilovat ho s fanatismem, kterému nikdy neporozumějí mstivé a sobecké bytosti, uštknuté svým vlastním jedem.“ Podobných oslňujících výroků na adresu André Bretona je v reportáži celá řada.

Svůj obdiv k Bretonovi a Eluardovi Nezval také konkretizoval. Výrazným způsobem se podílel na překladu Bretonových *Spojitéch nádob* a *Nadji*, *Spojité nádoby* převedl spolu s Jindřichem Honzlem, *Nadju* společně s Milošem Hlávkou a Bedřichem Vaníčkem. S přítelem Vaníčkem posléze přebásnil Eluardovu sbírku *Veřejná růže*. Oběma tvůrcům navíc věnoval zasvěcené medailónky v *Moderních básnických směrech*.

Nezvalovi budiž připsáno ke cti, že i v padesátých letech, tedy dávno po rozchodu se surrealisty, Bretonův význam oceňoval. V pamětech *Z mého života* o něm napsal: „Jenomže v samém středu surrealistického hnutí, mezi jeho jednotlivými členy, byly rozpory jednak politického, jednak osobního rázu. V André Bretonovi jsem viděl muže, který tyto rozpory překlenuje, i když bylo příliš jisté, že také on má svou, a to nemalou osobní citlivost vůči svým přátelům. Měl autoritu, to bylo jisté, a bil se vždy se zvláštní houževnatostí. Mé přátelství s Philippem Soupaultem, s nímž dal Breton první základy k založení surrealismu, slibovalo mně jaksi z dálky, že možná přijde den a já budu moci ze svého

obdivu k Bretonovi dát základy velikého přátelství. Mluvil jaksi za část mé duše, a to mě nemohlo nechávat lhostejným. Vždycky jsem se hlásil v životě k těm, kdo mě dovedli uchvátit.“

Druhá Nezvalova návštěva Paříže z roku 1935 byla doprovázena dvěma tragickými událostmi. René Crevel, rovněž příslušník surrealistické skupiny, spáchal sebevraždu a Jindřich Štyrský vážně onemocněl, byl hospitalizován a Nezval musel z Paříže odjet bez něho. Obě události tvůrce Absolutního hrobaře dramaticky prožíval.

V druhé polovině třicátých let opouštějí surrealistické hnutí Vítězslav Nezval i Paul Eluard. Do konce svého života mu zůstal věren jeho zakladatel André Breton.

Antropomorfní architektura

Saint-Rémy-lès-Chevreuse je městečko ležící na jih od Paříže v lučinaté a lesnaté krajině. Je dostupné rerem, představuje totiž jeho konečnou stanici na trase B. Asi půldruhého kilometru od stanice se tyčí bývalý zámek Couberthinů, jehož poslední příslušnice rodu jej po druhé světové válce spolu s řadou hospodářských budov odevzdala instituci, která vzdělává tovaryše různého zaměření. Přilehlé budovy jsou proto pro jejich vzdělávání uzpůsobeny, takže v jedné z nich se nachází také slévárna.

Toto prostředí z Čechů snad nejdůvěrněji zná sochař Karel Machálek, jenž všechny své bronzy odlil právě v této slévárně. Je mezi nimi rovněž i Sluneční bárka, kterou realizoval pro park prezidentského zámku v Rambouillet.

Zámecké prostředí v Saint-Rémy je natolik rozsáhlé, že zahrnuje také upravenou Zahradu bronzů, v níž jsou trvale vystaveny objekty, které vznikaly především v tomto prostředí. Je tam rovněž jeden Bourdelle, jenž s největší pravděpodobností vznikal původně někde jinde. Sám Karel Machálek má v této zahradě tři bronzové objekty – Efěba, Gorgónu a Antropomorfní architekturu. Eféb je variantou jinocha ze Sluneční bárky a Gorgóna je v daném případě usměvavá, vedle ní vytvořil Machálek také Gorgónu hrůznou, se spleť hadích vlasů. Trojice bronzů svědčí o tom, že Karel Machálek přes všechna postmodernistická lákání (projevující se nejvíce v Antropomorfní architektuře) tíhne ke klasice, zcela zjevně usiluje o to, aby byla zachována univerzální paměť. Tento názor rád a často zdůrazňuje.

Karel Machálek není jen sochař, ale také básník, překladatel a malíř. Bronzové sochy signuje svým křestním jménem, poezii a básnické překlady podepisuje pseudonymem Karel Zlín (ve Zlíně se totiž roku 1937 narodil). Je autorem několika básnických sbírek – debut Hledán byl ještě publikován u nás, druhotina Dům druhých už v exilové Paříži a Hymna pro Nouth pak u nás v polisto-

padové éře (všechny tři vyšly souhrnně roku 1996 pod prostým názvem Poesie, svazek obsahuje také reprodukce některých Machálkových sochařských děl). K této trojici se řadí ještě dvě knihy – jedna česká a jedna francouzská. Ta česká, s názvem V kraji Oxymoronu, je souborem básnických próz. Ta druhá je ryze francouzská a Zlín se jí přiřadil k těm českým slovesným tvůrcům, kteří v jinojazyčném prostředí přecházejí na jazyk země, v níž žijí a tvoří. Jde o sbírku veršů inspirovanou cestou do Egypta, zejména do Egypta starověkých památek. Sběrka vyšla ve Francii a nese název Vers l'Orient.

Tendence ke klasice je zřejmá i ze Zlínových veršů, básník se nejen rád inspiruje starými mistry, ale také je veršem ctí. Ve své prvotině má báseň o Andreasu Gryphiovi, v Domu druhých vzdává hold Hölderlinovi a Nervalovi. Báseň o Gérardu de Nervalovi vznikla rok po Machálkově odchodu do Francie:

*Na hřbitově Père-Lachaise a na náměstí Châtelet
kámen s tvým jménem vybízí k zastavení.
Dávno skončily odpolední schůzky spolku lukostřelců.
Poznámky na okraj běhu dní tvého světa*

*vybledly v sešitech. A přece: stín
tam vzadu v uličce s mříží
zůstal. Až na poslední mez (až tam,
kde už jen oprátka čeká) nesl jsi vzkaz:*

Žij tak, jako bys zde oslovoval cosi, co je skryto!

Gérard de Nerval patří k Zlínovým láskám. Už Poesie z roku 1996 zahrnovala jeho překlad jednoho sonetu z Nervalových Chimér. Přebásnění všech dvanácti pak vyšlo dvojjazyčně zrcadlově za tři roky nato v nakladatelství Trigon. Nervalovský charakter má posléze i Zlínova francouzská sbírka Vers l'Orient, v níž básník putuje Egyptem po stopách svého francouzského předchůdce.

Karel Zlín jistou dobu pobýval v Itálii, což se promítlo nejen do jeho sochařské práce, ale zejména do jeho tvorby překladatelské. Zmíněná Poesie obsahovala vedle Nervalova také po jednom překladu z Leopardiho a z Foscola. U Giacomu Leopardiho pak Zlín setrval a překlady jeho kancón vydal pod názvem Zpěvy. Zlínův překladatelský příklon k poezii Nervalově a Leopardiho není projevem jen osobní náklonnosti, ale také vědomým důrazem na ty klasické tendence světové poezie, jež soudobá česká básnická tvorba postrádá a již delší dobu pomíjí. Oba překlady jsou do značné míry pobídkou, výzvou, důrazem na zapomínané.

Všechna tato tvrzení je však třeba vyčíst a vysledovat ze Zlínových veršů a překladů, sochařské bronzy pak nutno ohledat přímo v prosluněném zá-

meckém areálu v Saint-Rémy-lès-Chevreuse. Nejlépe v tvůrcově doprovodu a s jeho zaujatým výkladem.

Karel Zlín se jako básník znovu představil české veřejnosti již krátce po revoluci, jeho výtvarná prezentace však na sebe dala čekat až do roku 2010, kdy 1. května došlo v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou k reprezentativní výstavě jeho malířského a sochařského díla v rozlehlých prostorách bývalé jízdárny. Velký prostor sálu umocňoval a násobil dojem z Macháلكových obrazů, soch, kreseb a grafiky. Výstava v Hluboké měla přitom zajímavý doprovod v podobě Zlínova návratu do chlapeckých let. Den před prvomájovou vernisáží podnikl totiž Machálek spolu se svou francouzskou manželkou a s hlubockým knězem a básníkem F. X. Halašem (a s naší maličkostí) výlet do nedalekého Lišova, kde výtvarník spolu se svým bratrem trávili jako chlapci prázdniny u své babičky Kateřiny. Došlo k návštěvě babiččina hrobu, u něhož básník naposledy byl přesně před půlstoletím – roku 1960, tehdy spolu s výtvarníkem Janem Koblasou. Byla to pietní introdukce k Macháلكově výstavě, introdukce stejně jímavá a působivá jako výstava sama.

Hluboká, Lišov a České Budějovice tvoří geografický trojúhelník, poslední místo připomínám především proto, že tam roku 1969 debutoval dvaadvacetiletý Karel Zlín sbírkou s roztodivným titulem Hledán. Ve sbírce se mimo jiné nachází báseň Rovnán. Hledán a Rovnán – nesignalizovaly tyto názvy nejbližší nastávající společenský čas?

A rekovně podleh zbroji

Život Juliana Ursyna Niemcewicze spadá do dramatického období polských dějin; narodil se v době, kdy Polsko bylo samostatným suverénním státem (1757) a zemřel, když byl tento stát rozchvácen mezi okolní chtivé mocnosti (1841). Tak tomu bylo z hlediska věcí veřejných a politických, do nichž Niemcewicz často a s plným nasazením zasahoval (zúčastnil se např. Kościuszkova povstání a byl spolu s ním vězněn v Petropavlovské pevnosti). Niemcewicz byl ovšem také básník, prozaik a dramatik a i z hlediska literárního procházel složitým vývojem. Když začal psát, převládal v literatuře klasicismus, který ovlivnil i jeho tvorbu. Klasicismus byl postupně vystřídán preromantismem a vzápětí nato vitálním romantismem. Niemcewicz patřil k těm autorům, kteří své dílo obohacovali i ze zdrojů těchto nových směrů.

Největší ohlas ve své době měly jeho Zpěvy historické (Śpiewy historyczne), v nichž oslavil nejpřednější zjevy polské historie od legendárního Piasta až po Józefa Poniatowského. Jednotlivé básně Zpěvů historických je třeba připomenout mimo jiné také proto, že některá jejich čísla byla přeložena do češtiny. Jsou to v podstatě jediné jeho texty, jež k nám byly přetlumočeny. Navíc neměl

jejich tvůrce největší štěstí na své překladatele, neboť jej do českého prostředí uváděli Václav Štulc a Josef Bojislav Pichl. Polyglot František Vymazal je později přebral do své antologie Slovánská poezie, do níž zařadil Dumu o Žulkovském a Dumu o Štěpánu Potockém. Druhá z nich, z níž cituji, pojednává o boji Stefana Potockého s kozáky Bohdana Chmielnického. Poláci v tomto střetu sice zvítězí, ale Stefan Potocki zahyne. Vstupní strofa balady zní v originále a v Pichlově překladu takto:

*Sluchajcie, rycerze mlodzi,
 Żalosej lutni jęczenie;
 Niech w was chęć do sławy rodzi
 Dawnego męstwa wspomnienie.
 Sluchajcie, jak sławy wieniec,
 Walczą c w ojczyzny obronie,
 Zyskał odważny młodzieniec
 I w szlachetnym podległ zgonie.*

×

*Poslyšte, rytířstvo jaré!
 Smutného varyta žely;
 Kéž zpomínky slávy staré
 Znov by k ní vás probouzely!
 Poslyšte, jak slávy věnec
 V svatém pro vlast drahou boji
 Získal odvážný mládenec,
 A rekovně podleh zbroji.*

Už tento nepatrný zlomek z rozsáhlejší skladby českému čtenáři připomene patos Čelakovského Ohlasu písní ruských. Ostatně Niemcewiczova stejně jako Čelakovského poezie se napájely ze zdrojů dosti příbuzných.

Julian Ursyn Niemcewicz byl nejen básník, ale také dramatik a prozaik. Ve své době sehrála významnou roli jeho komedie Poslancův návrat (Powrót posła), pocházející z roku 1790. V próze dlouhou dobu poutal pozornost jeho historický román Jan z Tęczyzna, napsaný ve stylu Waltera Scotta. Svůj dokumentární význam dodnes mají Niemcewiczovy Deníky mé doby (Pamiętniki czasów moich).

Niemcewicz na svých početných cestách poznal značnou část tehdejšího světa. Navštívil Německo, Anglii, Itálii, cestoval i přes Čechy a delší dobu pobýval ve Spojených státech, kde se dokonce oženil. Zcela zvláštní náklonnost měl však k Francii, mimo jiné proto, že se stala posledním útočištěm Poláků po prohraných povstáních. Poprvé se dostal do Francie roku 1785, v Paříži přitom shlédl řadu divadelních představení, což mělo nepochybně vliv na jeho dramatickou tvorbu. Z francouzské literatury také překládal, z Voltaira jeho epos Henriada a z Racina tragédii Atalia.

Autor Poslova návratu se aktivně zúčastnil také povstání z let 1830–1831, po jeho pádu odjel do Anglie a od roku 1833 až do své smrti pobýval v Paříži. Do francouzské metropole se uchýlil mimo jiné proto, že se tam zdržoval kníže Adam Jerzy Czartoryski, vůdce polské šlechtické emigrace. Kontakty s knížetem Adamem Jerzym byly natolik úzké, že kníže později napsal první monografii o Niemcewiczovi. Pařížská léta spadají již do básníkovy pozdního věku, tvůrce Zpěvů historických pracuje tehdy převážně ve Společnosti literární, při níž založil historickou sekci, jež se stala jeho pracovní doménou. Zároveň pokračoval v psaní svého deníku.

Julian Ursyn Niemcewicz zemřel 21. května 1841 v Paříži ve věku osmdesáti tří let. Rok nato skonal jeho přítel generál Karol Kniaziewicz. Oba byli slavnostně pochováni v Montmorency v katedrále svatého Martina, teprve později byly jejich ostatky přeneseny na polský hřbitov v Montmorency, kde společně odpočívají (na téže hřbitově spočívá rovněž Cyprian Norwid a Aleksander Wat). Původní hrobka Niemcewicze a Kniaziewiczze v katedrále se zachovala. Oba jsou na ní sošně vyobrazení v ležící poloze.

Básník a básníci

Básník v osamocení má ponejvíce nejbližše zase k básníkům. A básník v exilovém osamocení má k nim dvojnásobně blízko. Tak tomu bylo i s Adamem Mickiewiczem v době, kdy navždy opustil svou pokořenou a mezi sousední mocnosti rozchváčenou vlast. K emigraci se definitivně rozhodl po porážce listopadového povstání roku 1830–1831, o jehož možném úspěchu od počátku pochyboval. S příslušníky poražené povstalecké armády se setkal v Drážďanech, mezi nimi také se Stefanem Garczyńským.

Garczyński prodělal povstalecké tažení, což podstatným způsobem poznamenalo jeho zdraví. Byl stížen tuberkulózou a na tuto nemoc také v emigraci zemřel. Léčil se ve švýcarských Alpách a Mickiewicz delší dobu o něj pečoval. Viděl v něm hrdinu povstání, jehož se sám nezúčastnil. Stefan Garczyński skonal v září 1833 a po celou dobu jeho nemoci připravoval Mickiewicz jeho básnickou tvorbu k vydání. Svazek jeho poezie vyšel až posmrtně a Mickiewicz na jeho závěr zařadil svoji báseň Ordonova baterie (Reduta Ordon), kterou napsal ještě v Drážďanech podle přítelova vyprávění. O Mickiewiczově vřelém vztahu ke Garczyńskému svědčí vedle edice jeho básní i dobová kresba J. Kurowského zobrazující autora Dziadů stojícího nad hrobem povstaleckého básníka.

Edici Garczyńského básnických textů připravoval Mickiewicz v Paříži, kam se poprvé dostal v květnu 1831 a podruhé v srpnu 1832. Druhá návštěva francouzské metropole měla již trvalý charakter, jenž byl nadále přerušován

z důvodů existenčních a vlasteneckých. Z existenčních příčin přesídlil na jistou dobu do švýcarského města Lausanne, kde na místní akademii přednášel dějiny latinské literatury. Na sklonku svého života se pak v Garczyňského duchu zapojil do boje za osvobození okupované vlasti – poprvé v Itálii roku 1848, kde se postavil do čela polské legie, a podruhé v Turecku roku 1855, kdy chtěl tento osvobozovací pokus během krymské války zopakovat. Při tomto nesnadném a náročném úsilí však v listopadu téhož roku zemřel.

Druhým básníkem, jehož smrt na něj drtivě zapůsobila, byl Alexandr Sergejevič Puškin, jehož poznal za svého vyhnanství v Rusku. Zpráva o jeho skonu jej zastihla v Paříži a Mickiewicz si při ní uvědomil, jaká veliká ztráta dolehla jeho odchodem na intelektuální Rusko. Napsal o svém příteli nekrolog do listu *Le Globe* a podepsal jej kryptonymem Puškinův přítel.

Daleko složitější byl Mickiewiczův vztah k druhému velkému básníkovi polské emigrace, k Juliu Słowackému. K jejich největšímu sblížení došlo na Boží hod vánoční roku 1840, kdy nakladatel Januszkiewicz uspořádal hostinu na počest Adama Mickiewicze. Autor *Pana Tadeáše* přednesl na tomto večeru improvizaci, v níž vzdal hold Słowackému a jeho poezii. Tvůrce *Lilly Wenedy*, která vyšla právě toho roku, v dopise své matce napsal, že Mickiewicz si získal jeho srdce. Vztah mezi oběma básníky se však radikálně změnil zejména v období, kdy Mickiewicz podléhal vlivu mystického šarlatána Andrzeje Towiaňského. Na jednom sezení kroužku towiaňčáků, kde se jednalo o listě adresovaném caru Mikulášovi, proti němuž se Słowacki jednoznačně postavil, jej Mickiewicz patetickým způsobem z tohoto jednání vykázal. Vztah mezi oběma tak skončil na mrazivém bodu nula. V dubnu 1849 Juliusz Słowacki zemřel, Adam Mickiewicz se jeho pohřbu nezúčastnil.

Vrcholným dílem Mickiewiczova francouzského období je jeho *Pan Tadeáš* (*Pan Tadeusz*). Tato poéma vznikla z kontrastní situace. Básník se ocitl ve vyhnanství a v okamžicích exilových nejistot a tísní začal snovat příběh opačného charakteru, selanku o byvším životě zámožné polské šlechty žijící na Litvě. Čím drsněji doléhaly na básníka exilové nejistoty, tím ideálněji se v jeho skladbě formoval zanikající svět společenského stavu, z jehož nejnižších vrstev sám pocházel. Mickiewicz tak napsal epos o světě, který byl projevem jeho stesku a jenž už v podstatě neexistoval. Nostalgie po ztracené vlasti prochází celou básní a znovu proniká v jejím epilogu:

*Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny!
 Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!
 Jakże tam wszystko do nas należało,
 Jak pomnim wszystko, co nas otaczało:
 Od lipy, która koroną wspaniałą
 Calej wsi dzieciom użyczała cienia,
 Aż do każdego strumienia, kamienia,*

*Jak každý kátek ziemi byl znajomy
Až po granicę, po sąsiadów domy!*

...
*Ten šťastný kraj, tak maličký a chudý!
Svět boží je – on náš byl se vším všudy!
Jak patřilo tam všechno, všechno nám,
jak si dnes na vše kolem vzpomínám!
Od lípy bujně rozkošatěné,
po každý kámen, šepot pramene!
Jak nám byl každý koutek povědomý
až po hranice, po sousedské domy!*

V Paříži žil Adam Mickiewicz na několika místech, mimo jiné na rue de Seine 61–63 a na quai d'Orléans 6. Na rue de Seine bydlel v tehdejšímu hotelu de France, v němž před ním pobýval básník Tomasz Zan, předseda filaretů ve Vilně, k nimž patřil rovněž Mickiewicz, který spolu s ním byl odsouzen do vyhnanství v Rusku. Na quai d'Orléans, jež se nachází na ostrově svatého Ludvíka, je dnes polská knihovna a muzeum Adama Mickiewicze.

Promethidion

Roku 1842 opustil Cyprian Norwid rozdělené Polsko a ani v nejmenším neušil, že je opouští navždy. Navštívil, Německo, Itálii, Belgii a počátkem února 1849 se usadil v Paříži. Koncem listopadu 1852 na celé dva roky odjel do Spojených států, z nichž se roztrpčen vrátil zpět do Paříže, v níž žil až do své smrti roku 1883. Většinu života tak prožil v cizině, zejména ve Francii. Jsa celým svým založením plebejec, nepatřil jeho život v Paříži k nejradostnějším. Často trpěl hladem a velmi často nemocemi. Neméně krutý osud stíhal jeho tvorbu, poněvadž největší část jeho básnického, prozaického a dramatického díla nenašla za jeho života nakladatele. Navíc většinou nenacházela porozumění ani v jeho nejbližším okolí. Přesto neustále tvořil, a to nejen jako slovesný umělec, ale také jako malíř a sochař.

Na svých cestách cizinou se Norwid seznámí s trojicí polských věštců – v Římě se Zygmuntem Krasieńským a Adamem Mickiewiczem, v Paříži potom s umírajícím Juliem Słowackým. Ve francouzské metropoli se rovněž setkává s Fryderykem Chopinem. Słowacki a Chopin roku 1849 krátce za sebou umírají. Cyprian Norwid si je přitom vědom, že z této čtveřice velikánů jsou mu nejbližší poslední dva – o Słowackém přednese a později vydá rozsáhlou přednášku a o Chopinovi napíše svou nejznámější báseň.

V září 1863 byl ve Varšavě z paláce Zamoyských spáchán atentát na gubernátora Berga, ruská soldateska ze msty vyrabovala palác a z oken vyhodila

Chopinův klavír, který tam pietně uchovávala jeho sestra. Tato událost se stala podnětem a námětem Norwidovy básně *Chopinův klavír* (*Fortepian Szopena*), v níž vzdal hold skladatelově hudbě:

*A w tym, coś grał – i co? zmówił ton – i co? powié,
Choć inaczej się echa ustroją,
Niż gdy błogosławieś sam ręką Swoją
Wszelkiemu akordowi –
A w tym, coś grał: taka była prostota
Doskonałości Peryklejskiej,
Jakby starożytna która Cnota...*

×

*A v tom, cos hrál – i to, co říkal tón, i co věštil,
neb echo toho jinak zazní nám,
než akordy, jež blahoslavils sám
vlastními gesty –
a v tom, cos hrál, byl pravý skvost
a vzácný periklejský um,
jakoby stará řecká ctnost...*

Cyprian Norwid byl básník, jenž kladl velký důraz na zámlku, na nedopovězenost, na to, co se skrývá za textem. Tuto obdobu spatřoval i v Chopinově hudbě a odtud pramení spřízněnost mezi těmito zdánlivě různorodými umělci.

Z francouzských básníků byl Norwidovi blízký Charles Baudelaire, a to nejen tím, že se oba narodili roku 1821, ale především některými svými lidskými a uměleckými postoji. Oba byli samotáři a stoici, oba posunuli vývoj poezie novým směrem, různili se však cílem a smyslem své tvorby. U Baudelaira převládá jednoznačná metafyzická beznaděj, kdežto Norwid jako emigrant klade na první místo své tvorby službu pokořenému národu. Baudelaire Norwida inspiroval skladebně; když totiž polský básník v šedesátých letech připravoval svoji sbírku *Vade-mecum* (jež za jeho života nevyšla), uspořádal ji podobně jako Baudelaire *Květy zla* – vložil do ní rovných sto básní a jako jednu z posledních zařadil *Chopinův klavír*.

Spojnic s francouzskou poezií je u Norwida několik, Emanuel Masák upozornil např. na souvislost s francouzsko-belgickým Mauricem Maeterlinckem: „Z moderních spisovatelů je tu Norwid spřízněný zvláště s Maeterlinckem. I Maeterlinck vychází ze zásady, že jen ve chvílích mlčení může člověk poznati pravou podstatu věci, jež před námi je skryta, jen v mlčení se utvářejí veliké věci, aby konečně mohly vyjítí dokonalé na světlo života.“ Jde v podstatě o stejné příbuzenství jaké je mezi Norwidem a Chopinem.

Cyprian Norwid byl ve své době málo znám a po své smrti byl téměř zapomenut. K oživení a k znovuzrození jeho díla došlo až s nástupem moderních směrů na přelomu 19. a 20. století. Lví zásluhu na Norwidově znovuoživení

má příslušník této generace Zenon Przesmycki Miriam, který čtyřicet let trpělivě shromažďoval básníkovy roztracené rukopisy a tisky, a to nejen v Polsku, ale také v cizině, zejména ve Francii. Už od roku 1901 otiskoval na stránkách modernistického časopisu Chimera zapomenuté Norwidovy verše, roku 1905 jim věnoval celé zvláštní číslo této revue a od téhož roku začal jeho dílo zpřístupňovat také knižně.

V češtině máme tři knižní výběry z Norwidova díla, na nichž se podíleli překladatelé protikladné názorové orientace. První z nich vydal Václav Renč, bývalý politický vězeň, jenž využil příznivějších společenských okolností z konce šedesátých let a roku 1968 uvedl Norwidovu poezii pod názvem Mramory a blesky. V sedmdesátých a osmdesátých letech vyšly jiné dva výběry z pera oficiálního Jana Pilaře, jmenovaly se Černé květy a Chopinův klavír (výše uvedený překlad je Pilařův).

Cyprian Norwid zemřel 23. května 1883 v Ústavu svatého Kazimira v pařížském předměstí Ivry, což byl v podstatě klášterní chudobinec, v němž básník dožíval už od roku 1877. Původně byl pochován na místním hřbitově v Ivry a když vypršela pětiletá lhůta, byl Norwid spolu s ostatky dalších vsypán do společného hrobu na polském hřbitově v Montmorency. Na básníkově náhrobku je vytesáno dvojverší z jeho poémy Promethidion:

*Bo piękno na to jest, by zachwycalo
do pracy – praca, by się zmartwychwstało.*

×

*Ale krása je na to, aby podněcovala
k práci – a práce, aby došlo k zmrtychvstání.*

V Paříži bydlel Norwid na četných místech, roku 1849 v rue de Verneuil 46, roku 1850 v rue Bonaparte 9.

Čtvrtý věstec

Vztah učitele a žáka je téměř vždycky problematický. U vyhraněných a talentovaných žáků se tento vztah obvykle proměňuje, vede k osamostatnění a k hledání vlastních cest. Tak tomu bylo i u Stanisława Wyspiańskiego, jenž byl žákem a pomocníkem Jana Matejky, malíře velkých historických pláten. Jeho historismus byl Wyspiańskému blízký, současně však usiloval o jiné způsoby ztvárnění, proto proti Matejkově vůli zažádal o stipendijní cestu do Francie, jež se nakonec uskutečnila. Navíc poměrně krátce za sebou došlo k realizaci čtyř cest, a všechny vedly do moderní Paříže. Došlo k nim v první polovině devadesátých let 19. století, první se uskutečnila roku 1890, poslední pak v březnu až srpnu 1894.

První Wyspiańského cesta byla sedmiměsíční a vedla přes Vídeň, severní Itálii a Švýcarsko do Paříže; na zpáteční cestě navštívil jednadvacetiletý malíř Chartres, Rouen, Amiens, Remeš, Štrasburk (jenž tehdy patřil Německu), Mnichov, Prahu a Drážďany. V Paříži, Remeši a dalších francouzských městech obdivoval gotické katedrály, jejichž spanilost zachycoval ve svých skicářích. V Mnichově a Drážďanech navštěvoval Wagnerovy opery, jež jej fascinovaly spojením poezie, hudby a malířství. Pod Wagnerovým vlivem začal tehdy psát operní libreta, z nichž se zachoval pouze biblický Daniel.

Wyspiańského pobyt v Praze byl poměrně krátký, mladý výtvarník se tehdy dozvěděl o vypsání konkurzu na nástěnné dekorace pro pražské Rudolfinum. Wyspiański spolu se svým kolegou Józefem Mehofferem se tohoto konkurzu zúčastnili, nebyli však úspěšní. Navrhované kartony, ovlivněné impresionismem, se nedochovaly, byly zničeny za druhé světové války.

Cílem všech čtyř cest byla však Paříž, v níž Wyspiański strávil celkem tři a půl roku. Město jej natolik přitahovalo, že ještě roku 1896 uvažoval o tom, že se v něm natrvalo usadí. Pařížské období patřilo v jeho životě k nejšťastnějším, pak už na něj neprestajně doléhala materiální tíseň a posléze i nemoc. Spolu se svým přítelem Józefem Mehofferem studovali na soukromé Akademii Colarossi (byla to táž akademie, již krátce před první světovou válkou navštěvoval také Josef Čapek). Z výtvarného světa poznal tehdy Wyspiański Paula Gauguina a Alfonse Muchu, s českým malířem jej pojil především zájem o ornament.

Paříž ovšem ovlivnila Wyspiańského rovněž jako literáta. Stanisław Wyspiański hojně četl a pokud mu to dovoľovaly finanční prostředky, často navštěvoval divadla (při své první návštěvě viděl na scéně i Sáru Bernhardtovou). Od Francouzů přejal ne jeden podnět, zejména smysl pro hudebnost jazyka, dále náklonnost k naturalistické tendenci a v neposlední řadě také sklon k volnému verši. Francouze nejen četl, ale také překládal, do polštiny např. převedl Corneillovu tragédii Cid.

V Paříži vzniklo též několik literárních děl, vedle zmíněného Daniela to byla první redakce Varšavanky a Legendy (pod názvem Wanda). Proslulejší se stala jednoaktovka Varšavanka (Warszawianka), jež je v podstatě hrou o revoluční písní z roku 1831. Francouzský básník Casimir Delavigne inspirován zprávou o polském listopadovém povstání napsal tehdy píseň, jež přeložena Karolem Sienkiewiczem a zhudebněna Karolem Kurpińským, se stala námětem dramatické hry. Wyspiański ji začal psát v Paříži v srpnu 1893. Podnětem k jejímu napsání se stal autorův sen, v němž přes bojiště posetém množstvím zabitých vojáků pádil jezdec. Ve své původní podobě měla být Varšavanka wagnerovským hudebním dramatem, nakonec se však stala analýzou postojů vůdců listopadového povstání.

V pařížském Louvru studoval Wyspiański také řecké sochařství a v divadlech obdivoval klasické řecké drama, což mělo vliv na tematiku některých

jeho divadelních her. Z těchto podnětů vznikly tragédie Meleager a Protesilaos a Laodamia (Protesilas i Laodamia), první z nich začal v Paříži dokonce psát. Později k nim přibýly hry Achilles (Achilleis) a Odysseův návrat (Powrót Odysa). Elementy antického dramatu se však zdaleka neomezuji jen na hry ze starého Řecka, objevují se i ve Wyspiańského dramatech z polské současnosti, tak je tomu kupř. v tragédii Kletba (Klątwa). Od starých Řeků přejal Wyspiański pojetí osudu a zálibu v mýtu, stejně tak techniku chóru. Jako výtvarník ilustroval Homérovu Illiadu.

Jaromír Borecký napsal o Wyspiańského tragédii Meleager, že je to Sofoklés prolutý Maeterlinckem. Belgicko-francouzský dramatik měl na autora Veselky (Wesele) nepochybně vliv a sám Wyspiański si Maeterlincka zamiloval, zejména jeho sbírku Skleníky, kterou sám pro sebe ilustroval tužkou na jejím okraji (tak na to alespoň vzpomíná Stanisław Przybyszewski ve svých Pamětech). Jde v tomto směru o další příbuzenství s Mauricem Maeterlinckem, k němuž měl blízko nejen Cyprian Norwid, ale jehož obdivoval a na něj navazoval také Zenon Przesmycki Miriam.

První Wyspiańského hra, kterou jsem shlédl, byla Listopadová noc (Noc listopadowa), odehrávající se v počátcích povstání z roku 1830. Viděl jsem ji roku 1987 v krakovském Divadle Julia Słowackého. Inscenace byla svým protiruským zaměřením navýsost aktuální, navíc svým charakterem navazovala na varšavské představení Mickiewiczových Dziadů, jež přerostlo v studentské pouliční demonstrace. Krakovská inscenace mne však zaskočila rovněž svým tvarem a svou symbolikou, neboť vedle strůjců povstání v dramatu vystupují také Pallas Athéna, Niké Napoleonistů, Niké Trojanská, Niké od Termopyl a další mýtické postavy. Jako divák odchovaný českým divadlem jsem byl překvapen, šlo o jiný a naprosto nezvyklý druh dramatu, který u nás nebyl znám a dodnes nezdomácněl.

V době romantismu ovlivňovala polskou společnost trojice věstců – Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki a Zygmunt Krasiński. Pro charakter své tvorby a pro návaznost na své předchůdce je Stanisław Wyspiański někdy považován za čtvrtého věstce.

V Paříži bydlel Wyspiański v avenue du Maine 14, kde měl i pracovnu, kterou zachytil na jednom ze svých pastelů. V témže domě patnáct let po autorovi Varšavanky pobýval libanonsko-americký spisovatel Chalíl Džibrán. Libanonec má na domě pamětní desku, Polák nikoliv.

Jan Křtitel polské moderny

Každá literatura, každá významnější literatura, potřebuje v přelomovém období průkopníka, zasvětitel, který přijde s něčím novým, doposud neznámým.

V polské literatuře v devadesátých letech 19. století a na začátku století následujícího byl takovým zasvětitelům Zenon Przesmycki, který přijal pseudonym Miriam. Průkopníkem se stal mimo jiné proto, že v této době byl nejlepším znalcem francouzské literatury v Polsku, a nejen znalcem, ale také překladatelem. Navíc se rovněž zajímal o francouzské malířství a sochařství a dovedl o nich informovaně a zasvěceně psát. S modernistickými tendencemi souvisí pak jeho prostředkující funkce, neboť byl prvním, jenž polské poezii zprostředkoval umělecké postupy francouzského symbolismu.

Poznání francouzské literatury a kultury Miriamovi umožnily zejména jeho časté cesty na Západ, především do Vídně a do Paříže, k nimž docházelo v letech 1889–1900. V Paříži se také setkával s umělci, jež později překládal, nebo s nimiž bezprostředně spolupracoval. K překládaným patřil rovněž náš Julius Zeyer, s nímž se poprvé setkal v Paříži na počátku roku 1890 prostřednictvím polského malíře Władysława Ślewińskiego. Tehdy v Paříži uzavřeli srdečné přátelství, které trvalo až do Zeyerovy smrti. Miriam také několikrát navštívil autora Karolinské epopeje ve Vodňanech, jak o tom ostatně píše František Herites ve svých Vodňanských vzpomínkách. V Paříži měl také Miriam o Zeyerovi přednášku, konala se v květnu 1896 v tamější Polské bibliotéce. Na začátku 20. století, ale už po smrti českého básníka, vydal Przesmycki dvousvazkový výbor z jeho tvorby.

Roku 1894 poznal Miriam v Paříži Stanisława Przybyszewského, dalšího představitele polské moderny, který doposud žil a publikoval pouze v Německu. Zprostředkoval-li Miriam podněty a poznatky francouzské, pak Przybyszewski ukazoval mladému polskému literárnímu pokolení na zdroje německé a skandinávské.

Cílem Miriamových cest do Paříže (a nejen do Paříže) byl také jeho zájem o dílo polského matematika a filozofa Józefa Marii Hoene-Wronského, jenž psal pouze francouzsky a v Polsku byl v té době téměř neznám. Hoene patřil k předním představitelům polské mesianistické filozofie a podle Miriamova soudu to byl „kolosální, grandiózní duch“. Tato nadšená slova napsal Przesmycki v listě Juliu Zeyerovi, který si jeho úsilí o znovuoživení polského myslitele velice vážil. V jednom dopise na toto téma poznamenal: „Vaše studium o Wronském není žádná hračka, ale z takové práce je vždy velký zisk i osobní. Co myšlenek, hluboce v našem nevědomí skrytých, se takto probouzí a vychází na povrch a co myšlenek těch cizích vchází takto do vlastní krve a ve vlastní myšlení!“ Jsou to velice krásná slova, ale po několikaletém úsilí po Hoenově odkazu, jehož cílem mělo být vícedílné dílo o něm, nezbylo nakonec téměř nic, přesněji řečeno jeden Miriamův článek v časopise Chimera.

Neuspěl-li Przesmycki s Hoenem, měl naopak velké štěstí s Cyprianem Norwidem, jehož dílo bylo po básnickově smrti málem zapomenuto. Norwid zemřel v Paříži a především v tomto prostředí vyhledával a schraňoval básnickovy ru-

kopisy a sporé tisky. Miriam je nejprve začal zveřejňovat na stránkách svého časopisu Chimera a později (od roku 1911) v podobě sebraných spisů. První pokus o úplné vydání Norwidova díla zhatila Miriamovi první světová válka. Ani druhý pokus, který započal roku 1937, nebyl doveden do konce, přerušil jej výbuch druhého světového konfliktu, na jehož sklonku během varšavského povstání editor zahynul (17. října 1944). Przesmyckého zásluhou známe téměř celé Norwidovo dílo, pokud se ovšem zachovalo, a to nejen jeho dílo básnické, ale také výtvarné.

Miriamův literární talent netkví v původní poezii (za celý život vydal pouze jednu básnickou sbírku), ale v překladech. Zpočátku překládal z české literatury (zejména Vrchlického a Zeyera), později pak zejména Francouze. V moderní francouzské poezii neexistuje patrně básník, jehož nepřevodl do polštiny, činil tak nejen na stránkách časopisů, ale také knižně. Má v tomto směru mnohé společného s naším Jaroslavem Vrchlickým. Tvůrce Selských balad přiblížil českému čtenáři vrcholná díla světové literatury, přibližně totéž učinil Miriam pro polské čtenáře, s tím rozdílem, že se zaměřil převážně na literaturu moderní. Každý z nich žil v jiném čase a reagoval proto na jinou kulturní a literární situaci.

Zcela zvláštní pozornost věnoval Przesmycki Maurici Maeterlinckovi. Překládal jeho dramatická díla a napsal o něm rozsáhlou studii, jež pak provázela Miriamův knižní překlad. Przesmycki jej zaslal Juliu Zeyerovi, jenž stať i překlad komentoval v dopise těmito slovy: „Četl jsem teď už Vaši studii o Maeterlincku, znal jsem ji částečně už ze Światu, kde jsem ji však jen zběžně od čísla k číslu prohlížel. Teď v souvislosti jsem ji teprve řádně ocenil. Jak vníkl jste do té jeho bytosti, jaká znalost věci a finesa pozorování! A jaké pojetí mystických pozadí, z nichž tvorba jeho temení! Jen básník dovede tak posuzovat básníka.“

Jediná Miriamova původní básnická sbírka se jmenuje *Z čiše mládí* (*Z cza-ry młodości*), vyšla roku 1893, vytištěna byla sice v Krakově, ale jako místo vydání je uvedena Vídeň. O básníkově úzkém vztahu k českému literárnímu prostředí svědčí skutečnost, že už sedm let před tímto debutem vyšly Básně Miriamovy v přetlumočení Jana Nečase. Básně postrádají vročení, byly vydány buďto roku 1885 nebo 1886.

Miloslav Hýsek, editor vzájemné korespondence mezi Zenonem Przesmyckým a Otokarem Březinou, ocenil polského básníka neobyčejně vysoce. Nazval jej – nepochybně oprávněně – Janem Křtitelem polské moderny.

V Paříži pobýval Miriam na dvou místech – v rue Campagne-Première 8bis a v rue de la Grande Chaumière 16.

